



الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الشهيد حمة لخضر -الوادي-

كلية الآداب واللغات

قســم الآداب واللغات

تجليات العجائبي في السرد الحكائي للحكاية الشعبية (حكاية«-وش من خضرة-من وادي سوف») انموذجـــــــا

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في الأدب العربي

تخصص: أدب شعبي

إعدادالطالبة: — إشراف الاستاذة:

- وردة مجــول — - سامية عقيلة قرورو

أ: سامية عقيلة قرورو	جامعة الوادي	مُشرفاً ومقرراً
أ/د: أحمد زغب	جامعة الوادي	رَئِيســـــاً
أ.كمال بن عمر	جامعة الوادي	مُناقشـــــاً

السنة الجامعية: 2015/2014 م

1436/1435هـ



الإهداء

إلى الوالدين الكريمين برا وثنـــاء ...

إلى الإخـــــــــــــوة والأخـــوات

إلى كل من كان له الفضل في تعليمنا

إلى كل من جمعنا بـــــــه طلب العلم

إلى كـــــــل هؤلاء نهدي ثمرة جهدنا

هذا العمل

شكر و عرفان

نحمد الله ونشكر فضله على نعمه علينا وتوفيقه لنا

لقول رسول الله الكريم محمد ﷺ ﴿لَا يَشْكُرُ اللَّهَ مَنْ لَا يَشْكُرُ النَّاسَ﴾

أتقدم بالشكر الجزيل للأستاذة المشرفة "سامية عقيلة قرورو"، على صبرها ووقوفها معي، من بداية العمل إلى نهايته ببحثها المتواصل لي، والعمل الجاد كما أشكر لها حسن صنيعها معي طيلة (السنوات الدراسية في الماسترو وقبلها) إذ تحملت عثراتي، وعملت على تقويم مسار بحثي بتوجهاتها القيمة، و آرائها السديدة.أستاذتي الغالية نجاحي هو نجاحك ،وانا جد فخورة بك أيتها الرائعة. كما أشكر كل من مد لنا يد العون من قريب أو من بعيد في إنجاز هذا العمل .





مقدمة

مقدمة

ينفتح الموروث الحكائي الشعبي الجزائري، على نتاج سردي زاخر وتراثي يضاهي الموروث الشعري الشعبي مكانةً وحضوراً، عبرت المادة الحكائية فيه (الموروث) عن مدى إدراك الفرد للكون الذي لا يعرف فيه غير القوانين الطبيعية، ليجد نفسه أمام وضع فوق طبيعي؛ مما يخلق لديه حالة من الحيرة والرغبة في معرفة الظاهرة التي أحدثت له قلقاً واضطراباً على مستوى النفس؛ لشدة تأثيرها القوي ليعمل بذلك على تشكيل ذاكرة ثقافية تخلد رؤيته تاريخيا لتلك التماثلات، عبر نصوص حكاية تجسد هواجسه، وأحلامه وتخيلاته في قالب سردي ثري، ومتنوع احتل فيه العنصر العجائبي واقعاً هاماً؛ ينم عن قدرة السارد الشعبي على استثمار كل ما يملكه من مادة شفوية بوجه خاص.

حيث تغدو الحكاية الشعبية مكوناً أساسياً من مكونات الثقافة الشعبية؛ لما اشتملت عليه من حضور واضح للعجائبي.

لذا نجد أبرز الدراسات التي يصب البحث فيها حول العجائبية، والتي منها الدراسة الموسومة بـــ: «العجائبية في أدب الرحلة» لابن فضلان، وأخرى معنونة بـــ: «سيميائية الفضاء في رحلة أبي حيان الغرناطي»، أما عند الغرب نجد كتاب تدروف المعنونة بـــ: «مدخل إلى الأدب العجائبي» الذي وضع فيه الادب بين جنسي «الخارق» و «الغريب»، كذلـــك نجـــد فـــرإنزهلنس في كتاباتـــه: «العجائبية الواقعية» و «الواقعية العجائبية» و «الواقعية العجائبية الجديدة». لكن ما يلاحظ على هذه الدراسات أنها تهتم بالعجائبية كمصطلح في علاقته ببعض المصطلحات التي تـــدور في نفـــس الحقـــل الـــدلالي، أو كتصنيـــف لجنـــس أدبي جديـــد، أو تمظهرها في الحكاية الخرافية او الأسطورة ؛باعتبارها من حيث الشكل أحد أشكال الحكي عرفتها كتب التراث في المكتوب منه والشفوي، ولعل ألف ليلة وليلة وما حوته من حكايات شاهد على ذلك التواجد للعجائبي على مستوى الشخصيات الخارقة والأماكن والأحداث والكائنات العجيبة التي سردتها شهرزاد، أما في الآداب العالمية فهي لا تقل حضوراً من ذلك ما جاء في الأوديسة والإلياذة لهوميروس وجلجامش وغيرها. لتعكس بذلك النسيج من خيوط الواقع والخيال مطعما بشذرات من الماضي وأحلام من المستقبل، وبقايا رواسب ثقافية شعبية مشبعة بالسحر وروح المغامرة والميثولوجيا.

ليخلق هذا التزاوج بين الواقع، والخيال صورة لذلك الاضطراب الذي يعرفه واقع الجماعة فتصبح بذلك الحكاية تصور لنا إشكالية واقع، ومحاولة منها لإعادة بنائه، ويتجلى ذلك من خلال الصياغة الجديدة عن طريق الخيال الذي يجعل من حضور العجائبي أمرا بالغ الأهمية.

ومما دفعني إلى البحث في هذا الموضوع جملة من الدواعي، الذاتية والموضوعية هي:

- الفضول المعرفي وشغف الاطلاع على العوالم الأدبية العجيبة الخارقة.
- الرغبة الملحة في تقديم دراسة علمية للموروث المحلي والجزائري.
- قلة الدراسات المحلية في موضوع العجائبية.
- أهمية الموضوع وحضوره الغزير في السرد الشعبي.
- إظهار القيمة السردية لعنصر العجائبي على مستوى علاقته بالبنيات الحكائية الأخرى.
- أن اطلاعي على كل من الإلياذة والأديسا لهوموروس التي، وجدتها تعج بالمظاهر العجائبية على مستوى بنيتها السردية، كان حافزا لمخيلتي لتحاول القبض على تلك العوالم العجيبة.

لتهدف دراستي إلـــى إبـــراز التجليـــات للعجائبي داخـــل المتـــن الحكائـــي الشعبي، المتمثل في الحكاية الشعبية لمنطقة وادي سوف.

ومن هنا تبلورت لدي الإشكالات الآتية:

- كيف تمظهر العجائبي في بنيات الحكاية الشعبية؟
- ما مدى فعالية العجائبي في تشكيل عناصر البنية الحكائية الشعبية؟

وهل يمكن أن يعد العجائبي بنية في حد ذاتها، تضاهي فاعليتها البنيات الأخرى؟ وكيف لهذا العنصر التأثير على المتلقي من خلال حضوره القوي في الحكاية الشعبية؟.

هذه بعض الإشكالات التي طرحتها والتي سأحاول الإجابـــة عنها من خلال هذه الدراسة الموسومة بــــ:

«تجليات العجائبي في السرد الحكائي للحكايـــة الشعبيـــة (حكايـــة وش مـــن خضـــرة مـــن منطقـــة ســـوف أنموذجا)»، وذلك بالاعتمـــاد علـــى جملة من المصادر والمراجع، التي استفدنا من خلال قراءتها في مجـــال البحـــث فمن أجل التأصيلات اللغوية للمفاهيم رجعنا إلى المعاجم اللغوية العربية، والغربية في طليعتها

لسان العرب ولاروس وروبار الصغير. وبالنسبة للمعنى الاصطلاحي اعتمدت عدداً من الكتب النقدية أهمها«خطاب الحكاية» لـــ: جرار جينت، و «مدخل إلى الأدب العجائبي» لتدوروف وكذلك على كتاب «قال الراوي» للناقد المغربي سعيد يقطين، الذي استفدت منه في الجانب النظري والتطبيقي بالإضافة إلى عناوين أخرى استفدت منها في الجانب التطبيقي مثل، المسار السردي وتنظيم المحتوى لعبد الحميـــد بورايـــو، ومدخل إلى السيمياء السردية والخطابية لجوزيف كوتسين، وكتاب دراسات لغوية واجتماعية للقصة الشعبية لصاحبته ثريا التجاني الذي ساعدنا إلى حد ما في فهم طبيعة المجتمع السوفي، بالإضافة إلى المدونة موضوع الدراسة لصاحبتهـــا فاطمـــة حفوظـــة نقـــلا عـــن الطالبة عواطف الناوي مشافهة. وجملة من المراجع الأخرى التي لا يكفـــي المقـــام لذكرها.

ونتيجة لهذه القراءات ارتسمت لديا رؤية لهذا الموضوع أثمرت لنا خطة تطرح في الشكل الآتي، إذ فرضت طبيعة موضوعي تقسيمه إلى فصلين تسبقها مقدمة، وتتلوهما خاتمة: الأول نظري بعنوان «تجليات العجائبي في المتن الحكائي الشعبي من التأصيل الدلالي إلى تفعيل الوظائف»،ويظم مبحثين، أولا: العجائبية المفهوم والإشكال والوظيفة وأوردنا فيه النقاط التالية: العجائبي لغة واصطلاحا، العجائبي من خلال المفهوم الغربي والمنظور العربي، أشكال العجائبي ووظيفة الحكي العجائبي، كما تطرقنا في المبحث الثاني والمعنون بـــ «الحكاية الشعبية (المفهوم والدلالة، البنية والوظيفة)»، وتناولت فيه المعنى اللغوي والاصطلاحي للحكاية بالإضافة على المنظور النقدي، ثم الحكاية الشعبية وعلاقتها بالحكايـــة العجيبـــة، ووظيفة الحكاية الشعبية وأخيرا دلالة الحكاية الشعبية. هذا عن الفصل الأول .أما الفصل التطبيقي والموسوم بـــ: «الوظائف السيميائية لحكاية «وش من خضرة» وتجلى العجائبي في البنية الحكائية وأثرها على المتلقي» فقد قسمناه بدوره إلى مبحثين: الأول حكاية «وش من خضرة» بين الثابت والمتحول دراسة في الوظائف السيميائية وتناولت فيه النقاط التالية: نص الحكاية موضوع الدراسة ونص حكايـــة «بيـــاض الثلج»، مرجعية حكاية «وش من خضرة»، ومستويات التحول (الحدث، الشخصية) مع أسباب التحول ومظاهر التناص، ثم تطرقنا إلى الوظائف السيميائية الحكائية لحكاية «وش من خضرة»،لنصل إلى تضاد في حكاية «وش من خضرة» من خلال مربع غريماس، وما أفرزه من تقاطبات.لنلج بعدها إلى المبحث الثاني والمعنون ب :تمظهر العجائبي في بنية حكاية «وش من خضرة» وأثرها على المتلقي، وتطرقنا بدراسة إلى النقاط التالية: الشخصيات الحكائية وتجلي العجائبي، المكان الحكائي وتجلي العجائبي والحدث الحكائي والتجلي العجائبي، الزمن الحكائي وتجلي

العجائبي، وأخيراً الحكاية الشعبية: التلقي والطقوس؛والتي تناولت فيها وضعية الراوي في الحكاية الشعبية ببعدها العجائبي، والمروي له، وكذا طقوس السرد الحكائي الشعبي، وذيلناها بخاتمة للنتائج المتوصل لها في البحث.

وللتعدد جوانب الموضوع، إذ يجمع بين العجائبي الذي له خصوصياته، والحكاية الشعبية باعتبارها شكلا من أشكال التعبير الشفوي قائم بذاته، وتحت هذين المعلمين تندرج صور فرعية لكليهما. لذا فرضت علينا طبيعة موضوعنا اعتماد المنهجين: الوصفي القائم على التحليل في الجانب النظري مع الاستعانة بالمنهج السيميائي في الوقوف على دلالة الصور، وعلاقتها بعناصر البناء السردي في النص التطبيقي.

اما عن الصعوبات التي واجهتني أثناء البحث فقد تمثلت في وفرة المراجع، وبخاصة في الجانب النظري مما جعلني عاجزة على فرز الأكثر أهمية لموضوع دراستي، لكنني تجاوزت ذلك بفضل الله عز وجل ثم الأستاذة المشرفة التي كانت بحق نعم الموجه، والمتابع لي من بداية العمل إلى آخر حرف كتب فيه.

وختاما أتفضل بخالص ثنائي وعظيم امتناني لأستاذتي الفاضلة سامية عقيلة قرورو، التي كانت وستضل نعم المشرف طيلة العمل، و لم تبخل عليا بتوجيهاتها القيمة جدا.

الفصل الأول

الفصل الأول: تجليات العجائبي في المتن الحكائي الشعبي من التأصيل الدلالي إلى تفعيل الوظائف

المبحث الأول: العجائبية المفهوم والأشكال والوظيفة

أولا: التأصيل اللغوي والاصطلاحي لمفهوم العجائبي

ثانيا: العجائبي في المفهوم الغربي

ثالثا: العجائبي في المنظور العربي

رابعا: أشـــكال العـــجائـــبي

خامسا: وظائف الحكي العجائبي

المبحث الثاني: الحكاية الشعبية المفهوم والدلالة والبنية والوظيفة

أولا: تأصيل اللغوي و الإصطلاحي لمفهوم الحكاية

ثانيا: الحكاية الشعبية وعلاقتها بالحكاية الشعبية

ثالثا: وظيفة الحكاية الشعبية

رابعا: دلالة الحكاية الشعبية

الفصل الأول: تجليات العجائبي في المتن الحكائي الشعبي من التأصيل الدلالي إلى تفعيل الوظائف

المبحث الأول: العجائبية المفهوم والأشكال والوظيفة:

توطئة:

يعتبر الأدب العجائبي مجالا خصبا لوجود المغامرات الخارقة، والعجائب المثيرة إذ تحمل القارئ إلى عوالم غريبة وجديدة، يمتزج فيها الواقع بالخيال والحقيقة بالسحر، ليفتح له بذلك منافذ يطل من خلالها على واقع جديد يلتقي فيه العجيب والغريب والخارق.

وجدير بنا أن نبحث عن هذا الشكل من الحكي - العجائبي- الذي أصبح قائما بذاته في السرد بإختلاف أنواعه.

فماذا نقصد بالعجائبي ؟ وما هي خصوصياته وأنواعه وأبرز سيماته في السرد ؟

تمهيد:

يقف الإنسان عاجزاً أمام تفسير لبعض الظواهر تفوق المألوف لذلك يجنح إلى خياله متجاوزا حدود الحقيقة، من خلال الأساليب العجيبة ليجد إجابات على ما فقده في واقعه الطبيعي،ومن خلال المبحث الأول لهذا الفصل نحاول ضبط مصطلح العجائبي على مستوى المعجم اللغوي، وكذا من ناحية الاصطلاح من منظور نقدي، لنلجأ بعدها إلى كيف عرف الغرب هذا المصطلح من خلال بدايات ظهوره في أدبهم، وما مر به إلى أن وصلنا بهذا المفهوم الأخير، ثم نكشف عن هذا المصطلح عند العرب، لنتطرق بعدها إلى أشكال التجلي على مستوى الحكاية الشعبية، لنختمها بوظائف الحكي العجائبي .

أولا: التحديد اللغوي والاصطلاحي للعجائبي:

1- العجيب في المعاجم العربية والفرنسية :

أ- العجيب في المعاجم العربية :

وردت لفظ عجيب في القرآن الكريم في قوله تعالى :

«يَاوَيْلَتِي أَأَلِدُ وأَنَا عجوزٌ وَهَذَا بَعْلِي شيخٌ إنْ هذَا لشيءٌ عجيبٌ»[1]

وأخرى في قوله تعالى: «بَل عَجِبُوا أنْ جَاءَهُمْ مُنْذِرٌ مِنْهُمْ فَقَالَ الكَافِرونَ هذَا شَيءٌ عَجِيْبٌ »[2]. فقد جاءت صفة في الموضعين، مرة لوضع "سارة" باعتبار ما حدث معها غير مألوف اجتماعياً عنـــد بني إسرائيـــل، ومـــرة لمجيء الرسول وللبعث، أي يكشف عن الذهنية العربية قبل الإسلام أنها لم تكن تؤمن بالبعث،وهذا يفوق طاقة البشر وعاداتهم ويدخل في قدرة الله المعجزة، والاثنان يحملان معنى التغيـــر النفسي أو الحيرة والدهشة التي تنتاب الإنسان عند سماع كلام أو رؤيته شيء يختلف عما اعتاد سماعه ورؤيته مـــن قبل، أو تغيير واقع بواقع متباين له.

وهـــذا المعنـــى تســـرب إلـــى المعاجـــم اللغوية حيث نجد ابـــن منظـــور يقـــول: «العَجْبُ والعَجَبُ: إنكـــار ما يرد عليك لقلة اعتياده والنظـــر إلـــى الشـــيء غير مألوف ولا معتـــاد، وقوله تعالـــى « وإنْ تَعجَبْ فَعَجَبٌ قَولُهُـــمْ»[3] الخطـــاب للنـــبي – صلّـــى الله عليـــه وسلّـــم-، أي هـــذا موضـــع عجـــب، حيـــث أنكـــروا البعث »[4]

---

[1]- سورة هود الآية، 07.

[2]- سورة ق الآية، 02.

[3]- سورة الرعد، الآية 05.

[4]- لسان العرب، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، دار المعرفة للتأليف والترجمة،مصر،دط،دت،ج2،ص70،(مادةعجب).

وجاء في المعجم الوسيط: « العجب روعة تأخذ الإنسان عند استعظام الشيء يقال :هذا أمر عجيب، وهذه قصة عجب، وعجب عاجب: (شديد للمبالغة)»[1]

ولم يقف حد العجب من الإنكار، والندرة بل تعد بذلك انفعال النفس لرؤية غير المألوف ،حيث عرّفه زكريا القزويني بأنه: «حيرة تعترض الإنسان لقصوره عن معرفة سبب الشيء أو معرفة كيفية تأثيره »[2] فالعجيب إذن لا يحصل من الشيء المألوف، المأنوس، وإنما يحص مـــن الشيء الغريـــب، الغائب أسباب حدوثه، كما نصّ على ذلك القزويني وأكّد عليه الجرجاني في قوله « العجب انفعال النفس عمّا خفي سببه»[3] فالعجيب إذا هو الشيء الذي يخفي سببه؛ ويثير الدهشة والحيرة في ذهن الإنسان لكونه شيء غير مألوف.

ب- العجيب في المعاجم الفرنسية:

هذا في المعاجم اللغوية العربية أما في قواميس الفرنسية نجد كلمة «عجـــيب» في قامـــوس «لاروس الصغير» « le petit larouse» نجد «العجيب هو الذي يبعد عن ساحة المألـــوف والعـــادي للأشيـــاء أو الذي يظهر فوق طبيعي»[4]. أمّا بالنسبة لــ«روبار الصغير»،«le petit robert »،« فالعجيب هو الذي لا يفهم طبيعيا وهم عالم ما فوق طبيعي»[5].

ولا بد لنا من الوقف عند مصطلح الغريب لكونه قريب من الحقل الدلالي للمصطلح العجائبي؛ لضرورة يتطلبها طبيعة بحثنا:

الغريب: من التعريفات الأكثر شيوعا نجدها عند «القزويني» فهو يرى أن « الغريب كل أمر عجيب قليـــل الوقوع مخالف للعادات المعهودة والمشاهدات المألوفة، وذلك إمّا من تأثير نفوس قوية أو تأثير أمـــور فلكيـــة أو إجرام عنصرية كل ذلك بقدرة الله تعالى وإرادته »[6].

---

[1] – مجمع اللغة العربية، المكتبة الإسلامية ، تركيا ، دت، ص 854 ، مادة (عجب) صفحة 70.

[2] – زكريا محمد القزويني : عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات ،قدّمه وحققه : فاروق سعد، دار الشرق العربي،منشورات دار الآفاق الجديدة ط2، بيروت، 1977ص10.

[3] –إبراهيم الأنباري :التعريفات، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط1 ، 1405 ، ص 85.

[4] - Qui sort de l'ordimaire insolite, Aimée Aljanic et d'autres : le petit Larousse،casterman, Nouvelle édition Belgique ,1995,p:649.

[5]- Qui sort de l'ordimaire insolite que n' est pas dans sont état normal,Paul Rabert : Le petit Robert , Nouvelle édition , Paris , 1987 , p;1186.

[6] – عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات ، ص 38.

في حين عند الغرب ظلّت كلمة الغريب تعني: «الأجنبي إلى حدود القرن السابع عشر، وتمّ الاحتفاظ بهذا المعنى في الكلام الشعبي. أمّا الدلالة الحديثة للغريب فقد ظهرت في القرن الثاني عشر الميلادي»[1]، وكثر استعمالها في القرن الثامن عشر، حيث يكمن «الغريب» عند "تزفيان تدوروف" في تفسير ظاهرة غريبة عن طريق أنماط من العلل الطبيعية، وبتعبير آخر كلّ ما يمارس الخوف والارتباك والحيرةوالقلق على نفسية الإنسان وفي نفس الوقت يفسر عقلانيا وطبيعيا.[2]

ففي التعريفات أن الغريب يثير الدهشة والحيرة في نفس الإنسان، وحال ما يعرف السبب لهذه الغرابة يزيل معها كل من الحيرة، والخوف، والارتباك، بعكس العجيب الذي يبقى السبب فيه مجهولا. ممّا يبقي الحيرة والخوف وغيرها من المشاعر مسيطرة على النفس، والعقل لأنه يخرج عن المعقول والمألوف.

فالمتتبع لتجليات كلمتي (عجيب) و (غريب) في المعاجم اللغوية تدهشه، وفرة المادة في ما يتعلق بهذين الحقلين الدلاليين (العجيب)، و (الغريب) فهما يرتبطان بشبكة دلالية نشير إلى تنوع زاوية النظر إلى هذه المسألة من الناحية (النفسية والدينية والعقلية).

- فمنها لغة تحدد موقف الإنسان من العجيب والغريب وهي: الدهشة والانبهار، والهول، لصيق بالاستعظام والاستغراب والحيرة، والخوف والالتباس، والفرع والعجب من الناحية النفسية.

- ومنها لغة أخرى تحدد موقف الإنسان مما يعده عجيبا في الآيات القرآنية من خلال: المعجزة والسحر والبدعة والبرهان والحجة ...)

- ومنها ما يصف جنس حكائي: كالخرافة والأسطورة والأباطيل والحكاية، أكاذيب طرفة ونادرة والشاذ.

فتدوروف لم يكتفي بوضع شروط للعجائبية فقط بل« قد انتهى إلى جعل العجائبي لا يخرج عن مبدأ التأويل، فإن هناك حضورا لأشياء أخرى منها الجو العجائبي والموضوعة واللغة العجائبيين»[3]

ومن هذا المنطق يمكن اعتبار العجائبي «عنصر جمالي، تماما الصور البلاغية في «النصوص عامة»[4] ويعمل ويعمل على هذا التوظيف للعجائبي السارد للتأكيد على حالة نفسية أو رؤية أو فكرة.

---

[1]- عبد الجليل بن محمد الأزدي : مقدمة (العجيب والغريب في إسلام العصر الوسيط) ، مطبعة النجاح الجديدة ، ط1 ، الدار البيضاء ، ينايـــر، 2002 ، ص6.

[2]: تعريف الأدب العجائبي ، تر أحمد منور،مجلة المساءلة،العدد الرابع والخامس،الجزائر،ربيع صيف، 1993،ص98.

[3]- حسين علام : العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد ، دار العربية للعلوم ، ناشرون ، منشورات الإختلاف ، ط1 ، 2010 ، ص37.

[4]- المرجع نفسه، الصفحةنفسها.

ولا بد لهذه الأفكار أن تتجسد في إشارة بلاغية (تشبيه أو إستعارة...) فيطور لها السارد مشهدا منبنيا على صور ما، أراد أن يوضحها ويوصلها للملتقي المروى له داخل الحكاية بمعنى أن الراوي يسترسل دائما وراء استهاماته الخاصة وذكرياته[1]. بهذا يكون العجائبي منطلقا له من خلال تجسيـــد فكـــرة مـــا عـــن الكون، أو تحديد موقف ما منه كل ذلك من خلال التركيب اللغوي واللفظي.

العجيب والغريب عند تدوروف:

يرى تدوروف أن العجائبي يمثل الحد الفاصل بين فضائين متجاوزين[2] وهما العجيـــب le merveilleux والغريـــب l'étrange، وهذا يفضي بنا إلى أن العجائبي ليس جنسا أدبي مستقل بذاته.ويفرق تدوروف بين العجيب والغريب.

العجيب «le merveilleux»: وهو ذلك النوع من الأدب الذي يقدم لنا كائنات، وظواهر فوق الطبيعية تتدخل في السير العادي للحياة اليومية، فتغير مجراه تماما. ويشتمل على حياة الأبطال الخرافيين الذين يشكلون مادة للطقوس والإيمان الديني مثل أبطال الأساطير التي تتحدث عن ولادة المـــدن أو الشعـــوب[3]، فالعجيـــب لا يشبه الواقع بل يجاوره من دون تصادم ولا صراع رغم اختلاف القوانين التي تحكم العالمين وتبايـــن صفتهمـــا، فقارئ الحكاية العجيبة كألف ليلة وليلة، يتعايش مع السحر والعمالقة والجان فيطمئن إلى بعضها ويخشى بعضها الآخر، وهو منذ البداية يترك عالمه الواقعي، وينتقل بالفكر إلى عالم آخر ... يتخلى فيه مؤقتا عن حسه النقدي، ويقبل بدخول اللعبة الفنية. ومما يساعده على ذلك أن القارئ يستسيغ العودة إلى تصورات الطفولة التي سبقت اكتساب التفكير العقلاني[4]، فالملتقي مخير بين رفضه لهذه اللعبة الفنية السردية، أو قبوله لها ومشاركة الشخصيات في ردود أفعالهم وحركاهم داخل البناء السردي فالحكاية العجيبة هي؛«خرق سافر للقواعد السردية المتداول عليه، وذلك لإستدعائها للخوارق تارة، وإستحضارها للرمز تارة أخرى، ناهيك عن الاشتراك الإنس والجن وكل هذه الأنواع لها عرفها المستقل، ورغم ذلك يتقبلها القارئ بصدر رحب لأنه

---

[1] – المرجعالسابق، الصفحة نفسها.

[2] –الصديق بوعلام: مدخل إلى الأدب العجائبي ،،دار الكلام،الرباط،"1، 1993،ص72.

[3] – حسن علام: العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، ص32.

[4] – لطيف زيتوني : معجم مصطلحات نقد الرواية ، مكتبة لبنان ناشرون ، دار النهار للنشر ، بيروت ، 2002 ، ص202.

يدخل في اللعبة النوعية، ويضع معتقداته بين قوسين»[1].رغم علمه بأن الخيال لعب الدور الأكبر في نسج هذا العمل بعيدا عن ماهو عقلاني بالنسبة له.

الغريب عند تدوروف: فالغريب تبدو أحداثه فوق الطبيعة على مدار الحكاية، وفي النهاية تلقى تفسيرا عقلانيا[2].

إن الأحداث تظهر لنا خارقة في البداية غير قابلة للفهم والتفسير، لكنها تتحول فيما بعد إلى أحداث عادية قابلة لتفسير؛ذلك لأنهالم تحدث من الأصل أو أنها نتيجة تخيلات كالأحلام والهلوسات، أو حالة نفسيـــة، أو أنها كانت نتيجة الصدفة أو الخدع للحواس، أو قد تكون بعيدة عن التفسير العلمي[3]، «والقرار موكل للقارئ مرة أخرى بحيث إذا ما قرر أن قوانين الواقع تظل على حالها، وأنه بإمكاننا تفسيـــر الظواهـــر الموصوفة فإننا نبقى في الغريب الذي يبهر أول مرة، ولكن بمجرد إدراك أسبابه يصبـــح مألوفـــا، تزول غرابتـــه مع التعود».[4]

فالغريب بحسب تدوروف ليس محدودا إلا من جانب واحد وهو جانب العجائبي. وأنه لا يحقق للعجائبي على حد قوله إلا شرطا واحدا من الشروط الثلاثة له ، والمتمثلة أساسا في وصف ردود الأفعال ، ولما كان هذا النوع متعلقا بأدب الرعب، فإن رد الفعل يتمظهر في الخوف، المرتبط بالشخصيات وليس بواقعة مادية تتحـــدى العقـــل وهـــو بذلـــك عكـــس العجيـــب الذي يتسم بوجود أحداث فوق طبيعة، دون افتراض رد فعل.[5]

بعد تحديدنا المعجمي لكلمة عجيب "عجائبي" نتطرق إلى استعراض أهم المفاهيم الاصطلاحية الخاصة بالعجائبي، انطلاقا من كتب التراث القديمة وصولا على المفاهيم الحديثة عند العرب ثم الغرب.

---

[1]- عبد الفتاح كيلوط: الأدب والغرابة – دراسة بنيوية في الأدب العربي ، دار الطليعة ، بيروت ، ط3 ، 1997 ، ص36.

[2]- الصديق بوعلام: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص59.

[3]- المرجعنفسه، ص59.

[4]- حسين علام: العجائبي في الأدب منظور شعرية السرد، ص33.

[5]- ينظر:المرجع نفسه، ص 34.

2/ العجائبي إصطلاحا :

يذكر "القزويني" في مقدمة كتابه الأول "أنّ العجب حيرة تعرض للإنسان لقصوره عن معرفة سبب الشيء أو عن معرفة كيفية تأثيره فيه"[1]. ولا يبتعد "الجرجاني" عن هذا التعريف كثيرا، إذ يقر بأن«العجب هو تغير النفس بما خفيٍ سببه وخروج عن العادة مثله»[2].

فكلاهما يربط العجيب بتغير نفسية الإنسان، ويرجع ذلك لكونها الظاهرة غير مألوف وتبالي عجز الإنسان على تفسيرها.

ليأتي تعريف «سعيد يقطين» الذي يعد أحد المشتغلين في هذا المجال وهو المفهوم الذي يجعل «العجائبي يتحقق على قاعدة الحيرة أو التردد المشترك بين الفاعل (الشخصية) والقارئ حيال مايتلقيانه إذ عليها أن يقررا ما إذا كان يتصل بالواقع أم لا كما هو في الوعي المشترك ».[3]

فالتعريفات العربية القديمة والحديثة تصب في معنى واحد وإن اختلفت في تعبيرها المفهوم العجائبي، فهي ذلك التردد أو الحيرة أو الاندهاش الذي يعتري نفس الفرد اهام لا مألوفية ما يتلقاه.

أما عند الغرب فقد ظهرت تعاريف عديدة للعجائبي في مؤلفات صدرت حديثا في فرنسا نذكر أبرزها:

«كاستيكس» في الحكاية العجائبية في فرنسا، حيث يعرف «العجائبي» بأن «يتميز بالإقحام الشري الغامض في إطار الحياة اليومية».

أما لويس فاكس « في الفن و الأدب العجائبي فيقول: القصص العجائبي يجب أن يقدم لنا أناسا مثلنا؛ يعيشون معنا في عالمنا الواقعي يضعون فجأة في وضع غير مفهوم ويصف «روجي كايوا» من خلال كتابه «في صميم العجائبي»، فيقول: «إن العجائبي ككل، هو قطع للنظام المعروف وبروز مفاجئ اللامعقول، فمن الشرع الثابت في الحياة اليومية».[4]

[1]- زكرياء محمد القازويني: عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، ص31.

[2]- شعيب حليفي: هوية العلامات (في العتبك والتأويل)، دار الثقافة، ط1، دار البيضاء، يناير 2008، ص 190.

[3]- السرد العربي مفاهيم وتجليات ، رؤية للنشر والتوزيع ، ط1 ، القاهرة 2006 ، ص267.

[4]- تزفيان تدوروف: تعريف الأدب العجائبي ، تر أحمد منور، ص99.

فتعريف كل من «كاستيس» و «روجي كايوا»يشتركان في كون العجائبي هو اختراق الظواهر الغامضة واللامفهومة لعالم الحياة اليومية والواقعية العادية، أما «لويس فاكس» ركز على عجائبة الحدث في العالم الواقعي لا على العجائبية في الشخوص.

ويعد تعريف «تزفيان تدوروف» من أبرز هذه التعريفات، حيث: يكمن العجائبي عنده في تفسير التردد والحيرة التي تحصل للشخص، جراء ظاهرة أو حادثة غريبة تتخذ مظهرا يتجاوز الطبيعي، تفسيرا يعتمد على العلل فوق الطبيعة البعيدة عن الواقعي والعقلاني.[1]

ففي التعريفات أن الغريب يثير الدهشة والحيرة في نفس الإنسان وحال ما يعرف السبب لهذه الغرابة يزيل معها كل من الحيرة، والخوف، والارتباك بعكس العجيب يبقى السبب فيه مجهولا مما يبقي الحيرة والخوف، وغيرها من المشاعر مسيطرة على النفس والعقل لأنه يخرج عن المعقول والمألوف.

ومن جهة أخرى حدد «تدوروف»«ثلاثة شروط في تحديد تعريف شامل وكامل للعجائبي من الناحية الأدبية :

أولا: ضرورة إلزام النص للقارئ على اعتبار عالم الشخصيات مساويا للعالم الحقيقي.

ثانيا: جعل القارئ يشعر بحالة التردد نتيجة الأحداث المفتعلة، ترددا بيت تفسير طبيعي لها وآخر خارق له.

ثالثا: ضرورة إحساس إحدى الشخصيات بهذا التردد وكأن دور القارئ قد أسند إليه إحداهما، فتشعر بما يشعر به من التردد».[2]

ثانيا:العجائبي في المفهوم الغربي:

يحمل التراث الغربي متنًا زاخرا بأنواع مختلفة من العجيب والغريب، جسدتهـــا كتـــب تراثيـــة كثيـــرة، استثمرها كتاب اليوم في خلق نوع مميز من الكتابات العجائبية، وهذا ما سنحاول الإشارة له.

إذ يرجع ظهور العجائبي في التراث الغربي إلى عصور قديمة ، بدءا من الإغريق* الذين كانوا مولعين بحكاية الحيوان وغرائبه، وخاصة الأفاعي التي حكوا عن «القوة الغريبة التي تمتلكها إلى درجة أنها تفهـــم لغـــة

[1]- المرجع السابق، ص 98.

[2]- تعريف الادب العجائبي،تر:احمدمنور،ص ص 104،105.

* نبيـــل راغـــب: فنون الأدب العالمي، دار نوبا للطباعة، ط1، القاهرة، 1996، ص 6، (مجموعة قصص كتبها الإغريقي إسيوب» في القـــرن 6 قبـــل الميلاد.

الحيوان، وأنها عرفت العشب الذي يمنح الخلود»[1]، إضافة إلى القصص الحيوانية المليئة بالأساطير التي تحمل الكثير من أشكال العجائبي دون أن ننسى الملحمتين الإغريقيتين الإلياذة والأودسية[2] أما عند الرومان نجد "حكايات الحب والروح" التي رواها لنا «ابوليوس" الروماني في القرن الثاني بعد الميلاد، مكونة جزءا من مجموعة «حكايات التحول" التي كتبها، بعدها كانت الانياذة لفرجيل، والتي حملت بدورها أما في العصر الوسيط نجد أعمال دانتي في مؤلفه «الكوميديا الآلهية» يعج بالصور العجائبية حين يصور فيها «أن الموت ليس نقيضا للحياة بل امتداد لها ، ليعكس من خلالها تصورات خيالية عن .. البشر»[3]

أما في عصر النهضة نجد كتابات الفرنسي «برولت شـــارل» [1628-1703] وخاصـــة قصصـــه أو حكايات الزمن الماضي (1967) التي فتحت له باب الشهرة مثلمـــا فتحـــت الطريـــق سالكة أمام حكايات الجن .[4]

ويعد «كاستيكس» أول من تعرض للعجائبي بالتعريف حيث جعله «الشكل الجوهري الذي يأخذه العجيب عندما يتدخل التخيل في تحويل فكرة منطقية إلى أسطورة، مستدعيا الأشباح التي يصادفها أثناء تشرده المنعزل»[5]، مبينا طرق تشكلها، والتي أرجعها «للحلم والوسواس، والخوف، والندم، وتقريع الضمير، وشدة التهيج العصبي والعقلي، وكل حالة مرضية»[6] جاعلا إياه «Le fantastique» تتغذى على الوهم والخوف والهذيان مؤكدا أنه لا يبقى على حاله التي ظهر بها، وإنما يزدهر في حقب لاحقة ليستجيب لنمط الحياة المعاصرة».[7]

وقد برز العجائبي كجنس أدبي، له خصوصياته التي تميزه، ويتجلى ذلك في الحصول القوى لمافوق الطبيعي والخارق ويظهر ذلك في الأعمال الكلاسيكية التي تناولها جورج كاستيكـــس، ومن أمثلـــة ذلـــك

---

[1]- فريد ريس فون ديرلاين: الحكاية الخرافية: الحكاية الخرافية (نشأتها ، مناهج دراستها ، فنيتها) تر: نبيلة ابراهم،الناشر مكتبة غريب ،دط ،دت، ص 180، 181.

[2]- نبيل راغب: فنون الأدب العالمي، ص 35 وما بعدها.

[3]- المرجعنفسه، ص37.

[4]- محمد أركون: هل يمكن الحديث عن العجيب في القرآن؟ من كتاب (العجيب والغريب إسلام العصر الوسيط)ت: عبد الجليل الأزدي، ص19.

[5] - Pieré- Georges Castex : Anthologie du conte fantastique francais libraire é José Corti, Paris, 2004, p 5-6.

[6]- Lbid, p 6.

[7]- Lbid, p 6.

«الشيطان العاشق» لجاك كاروت [1719-1792] و «الوحش الأخضر» لجراردي نرفال [1808-1855] و «ساعة الموت»«لآبال هيجو [1708-1855] »، وما قام به بودلير [1821-1867] مع «الحكاية الخارقة» لأدغار ألان بو، التي ترجمها إلى الفرنسية سنة [1860]، كما يعتقد جـــورج كاسيكـــس، مرتيا إياها في المرتبة الثانية بعد حكاية «هوفمان».[1] التي حدد من خلالها ظهور العجائبي في فرنسا حيث ترجمت سنة 1828.[2]

إضافة إلى مجهودات الأخوين الألمانيين «جريم» عام 1812 والتي تكللت بنشر كتب تحمل من القصص الشعبي الشفهاي وتفسيرات الميثولوجيا الكثير وخاصة أن هذين الأخيرين مليئان بما هو غريب وعجيب ومدهش.

ثالثا:العجائبي من المنظور العربي :

يقول محمد أركون أن العجيب في التفكير العربي أو الحيرة التي تستبد بالإنسان بسبب عدم قدرته على معرفة علة الشيء، أو سببه أو الطريقة التي ينبغي إتباعها للتأثير فيه ...»[3] ويرجع محمد أركون ذلك إلى حاجة حاجة العقل الأولية لفهم، وتأويل من أجل القبض على هذه الظواهر وتفكيكها. ذلك كلما راح يفكر بالعالم وظواهره الملموسة كلما أدرك مدى عجزه وقصوره».[4] وهذا ما يسبب له حالة الانبهار والانفعال بحسب الدافع الديني أو الفلسفي. ويواصل العقل في وضع فرضيات جديدة لفهم تلك الظواهر. وهذا ما يجعل خيال المؤمن يتلذذ بالقوة الإلهية التي تنظم وتسير هذا الكون».

وبالبحث في تراثنا العربي السردي نجده حافل بنصوص العجائبية المتميزة على الرغم من اهتمام العرب بالنص الشعري لسهولة حفظه إلا أنه هو الآخر حوى على ملامح عجائبية بين ثناياه. لأن مايهمنا هنا هو النص النثري بوجه خاص. ولعل أبرز أشكال التجلي للعجائبية هما الرحلة والمقامة والملحمة والكتب الصوفية

---

[1] -Pieré- Georges Castex : Anthologie du conte fantastique francais libraire é José Corti, p 6.

[2]- حليفي شعيب : شعرية الرواية الفانتاستيكية ، المجلس الأعلى الثقافي ، المغرب ، 1997 ، ص25.

[3]- الفكر الإسلامي قراءة علمية – ت.هاشم صالح ، مركز الإناء القومي ، بيروت ، 1987 ، ص188.

[4]- حسن علام: العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد ، ص60.

والحكاية الشعبية الخرافية... وكذلك الليالي العربية؛ لتكشف بذلك النقاب عن تراث قصصي يعج بالعجائبية في فضاء خرافي «استطاع داخل عباءته العجائبية أن يؤسس لنفسه فضاء غريبا، له جاذبيته وحجمه وفنيته».[1]

ولعل ملحمة قلقامش أقدم أثر عربي تجلت من خلاله عوالم عجائبية، فمن صور العجائبية المسح في بعض أزواج الآلهة «عشترون»[2]

فالأول مسخ في صورة أسد والثاني فرس، والثالث ذئب إضافة إلى رحلة قلقامش إلى نهاية العالم حيث جده الأكبر، عابرا بذلك بحار الموت وأماكن الظلام من أجل الحصول على عشب الخلود ، تجسيدا لرغبته الجارفة في تحطيم الحدود ومشاركة الآلهة الخلود.[3]

هذا عن الملحمة أما عن الرحلة فقد حملت بين طياتها متنا ، سرديا ثرى بحضور العجائبي؛ سواء كانت رحلة في المكان أو في الزمان أو كانت بغرض المتعة أو بدافع ديني وعضي بأسلوب بارع غرض التأثير من خلال العجيب.

«فالرحلة من جهة كونها حركة سفر وانتقال إنما تترجم الرغبة في العبور من الهنا إلى الهناك من الأليف إلى المجهول، من المحدود الضيق الخانق إلى المطلــق، الرحلــة ليســت حــدث سفــر وتجــوال في المكـــان أو الوهـــم، والخيال فحسب، بل ترجمة فعلية لرغبة الكائن في الخلاص من شرطي الزمان والمكان والعدم».[4]

فالإنسان في رحلته لا يعرف استقرارا في سبيل العثور على ما هو غريب وعجيب، وهذا ما جعل الرحلة مجالا خصبا وغنيا بالعجائبي كما ورد في رحلة «ابن فضلان» التي كانت من مدينته السلام حتى بلاد الترك والصقالية، والتي نالت شهرة كبيرة لاستخدامها كبيرة هائل من العجائب والغرائب التي انقسمت إلى قسمين:

1- ما كان عجيباً بالنسبة إليه وإلى شعبه.

2- وما كان عجيب في كل مكان وزمان.[5]

---

[1]- الطاهر رواينية: السيميائية و النص الأدبي، أعمال ملتقى معهد اللغة وآدابها، جامعة باجي مختار، عنابة، د ط، الجزائر، 17/12 ماي، 1995، ص 138.

[2]- فريدش فون ديرلاين : الحكاية الخرافية (نشأتها ، مناهج دراستها ، فنيتها) ، ص163.

[3]- فراس السواح : حركة المسافر وطاقة الخيال (دراسة في المدهش ،والعجيب والغريب) ، مجلة المقتطف ، العدد 12 ، سنة 1974 ، ص53.

[4]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5]- عبد الجليل محمد الأزدي: (العجيب والغريب في إسلام العصر الوسيط) ، ص112.

هذا عن صنف الرحلة في المكان أما عن الرحلة في الزمان: يمثل له هنا بكتاب «التوهــــم» لــــ «المحاسبي»، وهو يعكس رحلة نسجها الخيال من عالم الأرض إلى عالم السماء المتمثل في عالم ما بعد الموت: يصور فيها «المحاسبي» لحظة النزاع عندما يتراءى ملك الموت مقرا العزم على خطب عظيم ويتسرع في انتزاع الروح من الجسد»[1]؛ليأتي بعدها عذاب القبر بكل ما يحمله من رهبة، ولا يكتفي بهذا بل يعتمد على قانون التعجب* مثلما فعل بقول النبي «صل الله عليه وسلم» لله ملك مابين مواقي عينيه إلىآخر شفرة مسيرة مائة عام.[2]هذا عن الرحلة وتمظهر العجائبية فيها على سبيل المثل لا الحصر.

لا نأتي على شكل آخر وهو المقامة «لبديع الزمان الهمداني»، الذي يعد المحاولة الأولى لكتابة القصـــة العربيـــة، فالمقامة «شطحة من شطحات الخيال بل هي دوامة الواقع اليومي في أسلوب مسجع ومصنوع».[3]حيث يلعب الخيال دورا بارزا من خلال «تنوع المناظر والأفكار والتشخيص يبعث الحركة فيما لا يتحرك كما في المقامة الوسطية يشخص فيها الرغيف وكأنه إنسان جميل ذو وجه بدري مستدير».[4]

أما عن الليالي العربية بالتحديد قصص «ألف ليلة وليلة»، التي استمدت بنيتها من مزيج الواقع بالخيال مما يبهر السامع ويجعله يعتقد بوجود هذا العالم المجهول والغريب، فإتقان شهرزاد على مزج الغماض بالمستحيل من خلال قدرتها الحكي، جعلها تمنح قصصها العجائبية طابعا مقبولا أقنعت به «شهريار» من خلال إيهامها بتجاور المروي العجيب والغريب لما هو واقعي، ويزداد تأثيرها بزيادة الخوارق والخيال حكيها.

وبهذا نجد «مساهمة الحكي العجيب الغريب إذن في تصحيح مجرى حياة «شهريار»، وإنقاذ العذارى من الموت، وأنسي العجائبي «شهريار» (بفعل الحكي) حياة الخيانة الزوجية وأدرك أن الحكي يدفعه إلى معرفة الحقيقة»[5]؛وكيف له أن يقاوم عالم يعج بالعجائبي في البحار والبلدان وكذلك عجائب البشـــر والحيــــــوان

---

[1]- فراس السواح :حركة المسافر وطاقة الخيال ، مجلة المقتطف ، ص60.

* ويتوسع في رســـم مشاهـــد تخلع القلب، إنطلاقا من الغياب .. انطلاقا مما لا يمكن أن يدرك بالحواس فيخترق الحدود ويحطم الأنظمـــة التـــي يقرهـــا العقـــل.

[2]- المرجعنفسه، ص 66.

[3]- أبي الفضل بديع الزمان الهمداني:مقامات ، قدم لها : الشيخ محمد عبده ، دار المشرق (الطبعة الكاثوليكية) ، ط6 ، لبنان ، دت ، صفحة الغلاف الخارجي.

[4]- عبد المالك مرتاض: في المقامات في الأدب العربي ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، د ط الجزائر ، 1980 ، ص99.

[5]- Mircea Eliad: Aspects du mythe, ed guallimard Paris, 1975, pp: 177-178.

والنبات والأشياء، فلا يستطيع أحد أن يقاوم تلك العوالم، لما حوت عليه من أخيلة، وأمتعت أجيال الإنسانية المتعاقبة وخلدت الأدب العربي بتبويئه أسمى المقامات بين الآداب الإنسانية الكبرى.[1]

رابعا:أشكال العجائبي:

يتمظهر العجائبي في أشكال عدّة تنتج بطرق مختلفة وذلك بالتأثير في عناصر متنوعة كالبشروالحيوانات والأشياء وسنحاول رصد أبرزها :

أ– العجيب المبالغ: ويظهر هذا النوع من خلال الوصف المبالغ للظواهر من قبل الراوي فيخرق بذلك القوانين المعتادة وينقل بذلك القارئ معه إلى عوالم جديدة لا تخضع لأية قوانين أو قواعد.

ويتجلى هذا النوع من الحكي العجيب في بعض الحكايات الخرافية الشعبية، من ذلك حكاية (طنيجرة المهوية)[2]، إذ يصف مثلا فاكهة «الرمان» بأوصاف غريبة تتعدى في حجمها وملامحها صورة الفواكه العادية المقبولة عقليا.

وبالرغم مما نلاحظه من مبالغة شديدة في هذا اللون من الحكي، إلا أنه لا يشكل خرقا فاضحا لما هو عقلاني، وبالتالي لا يخلق أي عنف أو اضطراب داخل الإدراك العقلي.[3]

ب– العجيب الغريب: «وينطبق على الظواهر العجيبة التي تحدث نادرا ويقطع مع المألوف والعادي»[4]

وهنا تلعب مخيلة الراوي باستحضار العناصر فوق الطبيعية عند وصف الظاهرة المختلفة، بل يلجأ إلى مخيلته لإستكمال الصور العجيبة لها، ومن مثال هذا وصف الراوي لطائر الصحراء بشكل عجيب، فهو طائر يختلف عن الطيور من حيث أنه كل ريشة فيه تغني وتتكلم والطائر في حد ذاته يغني ويتكلم، وهذا النوع لا وجود له في الواقع أو في عالم الحيوان، وهذا ما جسده الراوي في حكاية «محاجية الرويشة»[5]، فالإنسان يصعب إدراك هذه الصورة العجائبية لكونها تفوق حدود تصور العقل البشري، لكن من جهـــة أخـــــــــرى

---

[1]– عبد المالك مرتاض: ألف ليلة وليلة (تحليل سيميائي تفكيكي ،حكاية حمال بغداد) ، ديوان المطبوعات الجامعية ،دط ، الجزائر ، 1993 ، ص90.

[2]– ثريا التجاني:دراسات إجتماعية لغوية للقصة الشعبية في منطقة الجنوب الجزائري (وادي سوف نموذجاً) ، دار هومة ، الجزائر ، د ط ، دت ، ص137،136.

[3]- Mircea Eliad: Aspects du mythe, ed guallimard Paris ,pp: 177-198.

[4]– توفيق فهد:العجيب في الحيوان والنبات والمعدن من كتاب (العجيب والغريب في إسلام العصر الوسيط) ، ص94.

[5]– ثريا التجاني: (دراسة اجتماعية لغوية للقصة الشعبية في منطقة الجنوب الجزائر) ، ص149-150-151-152.

«لا يمكن للإنسان رفضه لأنه لا يملك دلائل وبراهين ساعده على تكذيب هذا المروي العجيـــب الغريـــب»[1]، بالإضافة إلى عدم قدرة المتلقي على معرفة أمكنة الأحداث التي تمنع تسلل إلى تلك الأحداث.

جـــ – العجيب الوسيلي: ويلجأ إليه الراوي في حكيه من خلال توظيف العناصر السحرية لغلـــق العجيـــب، مثل العصا أو المكنسة التي نجدها في الكثير من الحكايات، أو .. الحياة الذي يكون هدف الأبطـــال للوصول إليه أو الخاتم السحري وغيرها، غير أن الحكي أصبح لا يثير الدهشة والانبهار لدى المتلقي اليـــوم، بحكم تكرارها والألفة التي خلقتها عند القارئ جعله يألف هذا النوع من العجيب.

د– العجيب من المسخ: وهي وسيلة أخرى يستخدمها هذا اللون من الحكي (الإمساخ) ويستعمل في السرد الحكائي من أجل الحصول على الجزاء، «إمّا يكون إيجابيا وذلك بتحويل الفنان تمثالاً منحوتاً أو شابة يعسقهـــا، أو سلبياً ويكون ذلك في شكل عقاب مثل أن يتحول الأشخاص الذين تربطهم علاقة جنسية محرمة إلى وحوش تلتهم البشر كما يشاع في مجتمعات، البيرو، وقد يكون في شكل انتقام حيث حوّل السّاحرة الأميرة إلى ضفدعة»[2]

أو نتيجة ارتكابه محظور، وعلى هذا فالامساخ يمثل بعداً عجائبياً، يتجاوز حدود العقلانية والمنطقية، ويظهر عادة في الحكايات ذات البعد الأسطوري والحكاية الخرافية الضاربة في عمق الموروث الشعبي.

هـــ– تمظهر العجيب الخرافي:

ولفهم هذا النوع من التمظهر العجائبي على مستوى الخرافة علينا اولا تحديد مفهومها اللغوي والاصطلاحي في ما يلي :

أ/الخرافة لغة: فهي «من الخرف بالتحريك: فساد العقل من الكبر. وقد خرف الرجل بالكسر يخـــرف خرفـــا، فهو خرف: فسد عقله من الكبر».[3]

ثم رجع إلى قومه، فكان يحدث بأحاديث مما رأى يعجب منها الناس فكذبوه فجرى على ألسن الناس. وروي عن الرسول صل الله عليه وسلم أنه قال: وخرافة حق. وفي حديث عائشة رضي الله عنها: قـــال لهـــا

[1]- Mircea Eliad: Aspects du mythe, pp: 177-198.
[2]- Mircea Eliad: Aspects du mythe, pp: 177-198.

[3]– ابن منظور: لسان العرب ، ص817 مادة [خرف].

حدثيني قالت: ما أحدثك حديث خرافة ولا تدخله الألف واللام لأنه معرفة إلا يريد به الخرافات الموضوعة من حديث الليل. أجروه على كل ما يكذبونه من الأحاديث وعلى كل ما يستملح من الكذب».[1]

فمعنى خرافة إذن هو الحديث غير مألوف سماعه الغريب في معناه والمستملح في عجبته وهو الحديث المكذوب.

ب/إصطلاحا :

الحكاية الخرافية الشعبية من أهم أشكال التعبير الشعبي وفنونه، وعرفتها جميع شعوب العالم من أقدم العصور، ولا يزال لها حضور كبير وتداول واسع.

ويعرف «جيمس دريفر» الخرافة "بأنها عقيدة أو نسق من العقائد على أساس صلة خيالية بين الأحداث، وغير قابلة للتبرير على أساس عقلي Rational grounds».[2]

كما عرفها فريدرشي فوندرلاين بقوله: «... الحكاية الخرافية صورة معقدة مركبة ترجع إلى أقدم العصور الإنسانية وما تزل نشطة كذلك عصرنا مستمدة منه دواعي حياتها»[3]

فديفر يرجع الحكاية أصل ديني قديم يعكس تفكير الإنسان للظواهر الكونية من حوله ملتجأ إلى الخيال في تفسير ذلك، من أجل خلق نوع من التوازن النفسي له، حتى يستمر في الحياة. أما فريدرشي جعل من أحداث الحياة مادة مغذية لتلك الخرافة مما يضمن إستمرارها.

أما ليلى روزلين قريش تجدها تتفق مع دريفر في كون أصل الخرافة هو تثبيت لمعتقد ما، كمـــا تتفـــق مع فريدشي فوندرلاين في كون الخرافة أيضا تستمد مادتها من الواقع حيث صاغها العقل البشري في قالـــب فني، يعبر يه عما يُخالجه وما يفقده في واقعه مجنحاً بذلك إلى حلول خيالية، فتقول:«بإختصار قصة الخرافة الشعبية قصة اخترعها الخيال الشعبي، وأضاف لها الخيال جانبا خرافيا للتعبير عن عقيدة خاصة يؤمن بها الناس أو فكرة معينة تتحمس لها الجماهير»[4]

---

[1]- المرجعالسابق، مادة خرف ، ص818.

[2]- عبد الرحمان عسوي: سيكولوجية الخرافة، والتفكير العلمي، مع دراسة ميدانية مقارنة على الشباب المصري العربي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1984، ص 16.

[3]- الحكاية الخرافية (نشأتها، مناهج دراستها، فنيتها) ، ص69.

[4]- القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي، الجزائر ، ديوران المطبوعات الجامعية، دم ،1980،ص 144.

ولاضفاء عنصر الخيال على الخرافة هذا يعني أنها غير صادقة في أحداثها؛ أي عنصر الإضافة بِحكم التداول الشفاهي يجعلها مائعة في نفس الوقت يضمن استمرارها في المجتمع. حسب تصوره وهذا مالخصه عبد المالك مرتاض في قوله: «الخرافة حكاية تقصُّ حوادث خارقة منسوجة من مادة الخيال المحض»[1]

ويسمى راوي الحكاية الخرافية الشعبية في الجزائر: «القوال والحراف والمداح والراوي والقصاص والحاكي».[2]

فالحكاية الخرافية شكل أدبي شعبي، يعبر عن آمال وأحلام الفرد وغربته الجامحة لتحدي حدود الواقع إلى عالم يخلقه الخيال، في جلسات سمر ليلية، وهي تعمل على تفسير الحقائق في مختلف جوانبها الظاهرة منها والخفية، كالصراع القائم بين ثنائية الخير والشر، كما يصوره الخيال على مر الزمن لذلك فهي تنطلق من الواقع إلى الخيال.

وعادة ما تكون رويتها في وسط جماعة من الأفراد من فئة الشباب والأطفال، وتكون شخصياتها من عالم الخيال أو عالة الحيوان وأحداث خيالية...، كما أنها ذات طابع إنساني يشترك فيها كل الشعوب.

ويتجلى العجيب الخرافي في الكائنات الخرافية مثل ما صورته لنا حكايات ألف ليلة وليلة؛ فهي «حيوانات خرافية من حيث تصويرها ومن حيث قدرتها الخارقة منها – على سبيل المثال – الرخ العظيم في حكاية «السندباد البحري» ومنها «الحصان الطائر» في حكاية «الحمال والبنات الثلاثة»...، ويبدو أن هذا التصور الخرافي كان شائعا بين طبقات المتعلمين وغير المتعلمين على السواء ن فقد ورد ذكر أمثال هذه الحيوانات الخرافية في مصنفات التي تحدثت عن الظواهر العجيبة في الطبيعة والكون مثل كتاب «عجائب المخلوقات «للقزويني».[3]

ومن العجيب أيضا عن الكائن الخرافي، ويتمثل في فيدوس صاحب الرؤوس الثلاثة الذي يسد بقدمه ينبوع الماء ولا يفتحه إلا إذا قدمت له عروس، ويشبه أبا الهول الرابض على باب مدينته «ثيبة» وقد تمكن من حل اللغز الذي طرحه فمات الوحش قهرًا».[4]

[1]- (الحكاية الخرافية في الغرب الجزائري) مجلة التراث الشعبي، بغداد، العدد 10، سنة 1977، ص 08.

[2]- روزلين ليلى قريش:القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي، ص104.

[3]- عبد الحميد يونس : الحكاية الشعبية ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، دط ، 1968 ، ص37.

[4]- أحمد زكي محبك: من التراث الشعبي ، دراسة تحليلية ، دار المعرفة ، بيروت لبنان ، ط1 ، 2005 ، ص80.

وهذا النوع من العجيب الخرافي يجذب إنتباه السامعين في مجالس سمرهم، ويرددونها بلذة عظيمة معولين على أخيلتهم غير المحدودة.

ومما يمكن استخلاصه مما سبق حول مفهوم العجيب والخرافي، أن العجيب قد يكون في زمن ما عجيب ليجهل أسباب حدوثه وبمجرد الكشف عن هذه الأسباب و البرهنة عليها علميًاتنتفي صفة العجائبية عليه أما الخرافي فهو من صنع حيال محض لا أساس لوجوده إلا من خلال الخيال، الذي عملت اللغة على رسم هذه الصور الذهنية التي أبدعتها المخيلة.

العجيب ظاهرة تصادف الإنسان لا يخلقها بعكس الخرافي هو نسج وخلق لظاهرة فوق طبيعية يحاول من خلالها الإنسان التعبير عن حالة من اللاتوازن إثر عجزه عن تفسير موقف ما، ليحقق ذلك التوازن على مستوى الذات.

خامسا:وظائف الحكي العجائبي:

يهدف الحكي العجائبي لتحقيق الإمتاع والمؤانسة، فالإنسان يلجأ إلى أسلوب المبالغة من خلال إضفاء العجيب والغريب على الحكايات من أجل تحقيق هذه المتعة لمستمعيه. ولا يقف العجائبية إلى هذا الهدف، وإنما تتعدّاه إلى وظيفة تطهير نفوس الناس من أجل المحبة والسلام، وهذا ما ذهب إليه أرسطو «في حديثه عن المسرح اليوناني بمأساته وملهماته أما أطلق عليها بالتطهير».[1]

«فكثيرا ما يأتي الحكي العجائبي كغطاء لتجاوز الضوابط الاجتماعية والتخلص من الحواجز والممنوعات والمحرمات الاجتماعية (tabou) المفروض على الإنسان داخل بيئته الاجتماعية».[2] وعليـــه فالعجائبي عندما يقوم على أساس اجتماعي، يشيّد نصّا إبداعيا له دلالاته الاجتماعيـــة والأخلاقيـــة الخاصـــة، فكثيرا ما تأتي الآراء الممنوعة والمضطهدة متوارية بين ثنايا النصوص السردية المختلفة بالعجائبية ولعل أبرز مثال على ذلك حكاية «لونجة بنت أمي»[3]

---

[1]- عبد الرحمان بدوي: ارسطوفن الشعر،دارالثقافة،بيروت،دط،دت،ص41.

[2]- Mircea Eliad: Aspects du mythe, pp: 177-198.

[3]- عبد الحميد بورايو:البطل الملحمي والبطل الضحية في الأدب الشفوي الجزائري- دراسات حول خطاب المرويات الشفوية الأداء ، الشكل، الدلالة ، 2007 ، ص 76.

التي تعكس صورة الفتاة المقهورة؛ والتي تبين لها الحق في إختيار شريك حياتها، من ناحية ومن ناحية أخرى، هي تعكس صورة الزواج من المحارم. لتقدم لنا موضوع الزواج الاغترابي باعتباره يمثل أساسا من أسس النظام الاجتماعي الأبوي قبل أن تتعين حدود المكارم، في الصلات القرابية، وموقف البطلة منذ البداية من أبيها وأمها وأخيها يؤكد أن مسألة الزواج المطروحة ليست قضية تتعلق بالرجل والمرأة المعنيين، إنما هي مسألة تتعلق بمجموعة الصلات تتجاوز الفردين المتزوجين إلى بقية الأفراد المحيطين بها.

فهي تعكس نظام كامل يقوم على مجموعة كبيرة من العلاقات، وليس مجرد علاقة ثنائية، فمنذ البداية موقف الطفلة عدائيا من أخيها وأبيها وأمها، و تعتبرهم جميعا متورطين في قضية الزواج الذي سيفرض عليهـــا، وهي تلجأ للزواج الاغترابي كحل ضروري للهرب من الزواج بالمحارم».[1]

فالنصوص السردية منفتحة على العناصر العجائبية باعتبارها وسيلة فعالة لخرق كل ممنوع، وتجاوز كل الطابوهات.

وإلى جانب الوظيفة الاجتماعية للعجائبي وظيفة سياسية، فقد استعمل العجيب حيث كان الإنسان يبحث عن حلول لبعض ما يعتري حياته من عقبات عاشها في فترة ما من حياته. كتعرض بلاده للغزو والسلب والنهب، والدمار، فيعمل الراوي هنا على شحن همم الملتقي بالتوظيف «بعض الخوارق على شخصيات تاريخية عاشت في زمن ما، حيث يخلق جوا عجيبا فنجد البطل الذي يمثل القطـــب الرئيســـي في الحكاية الخرافيـــة، يقوم بأعمال بعيدة عن العقل والمنطق».[2]وهذا كنوع من التعويض الذي يعيشه الفرد من حالة خمول إلى حالة شحذ للهمم من أجل خوض غمار الحرب، والسعي وراء التحرر من وطأة الاستعمار.

[1]- المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2]- ليلى روزلين قريش: القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي ، ص 148.

المبحث الثاني: الحكاية الشعبية: المفهوم والدلالة والبنية والوظيفة

في هذا المبحث سنحاول ضبط مصطلح الحكاية من الناحية اللغوية، و من ناحية مفهومها الاصطلاحي النقـــدي،وتطرق بنيتها ووظائفها ثم نعقد مقارنة بين الحكاية الشعبية والعجيبة لنختـــم، بعـــد ذلك حديثنا لنتطرق لوظائف الحكاية الشعبية ودلالتها من خلال مايلي:

أولا :الحكاية تحديد المصطلح :

أ- المعنى اللغوي :

الحكاية كقولك حكيت فلانا ،وحاكيته فعلت مثل ما فعله أو قلت مثل قوله سواء لم أجاوره؛ وحكيت عنه الحديث حكاية.كما جاءت الحكاية مصاغة من الفعل «حكى»، حكى عنه الكلام يحكى حكاية».[1]«وحكى فعله أو حاكاه، إن فعل مثل ما فعله، والمحاكـــاة المشاكلـــة يقـــال فـــلان يحكـــي الشمـــس حسنا».[2]

فالدلالة اللغوية للفظة حكى جاءت بالمعاني التالية :

1- القيام بنفس الفعل وإن غاب صاحب الفعل الأول.

2- وجاءت بمعنى إعادة نفس القول لصاحب القول الأول.

3- وجاءت بمعنى الإخبار في مرة أخرى.

4_وجاءت بمعنى المشابهة في النقل والشكل.

هذا عن المعنى اللغوي ، فكيف جاء تحديد مفهومها الاصطلاحي؟

ب- المعنى الاصطلاحي :

تعد الحكاية أحد أبرز أشكال التعبير، إذ يعرّفها على أنها «فن قديم يرتكز على سرد خبر متصل بحدث قديم، انتقل عن طريق الرواية المتداولة شفويا عبر الأجيال، ممّا يجعلها تخضع للتطور عبر العصور، نتيجة للخلق الحر للخيال الشعبي الذي ينسجها حول حدث أو حوادث مهمّة بالنسبة للشعب».[3]

---

[1]- ابن منظور:لسان العرب ، ج 18 ، ص307-308 مادة "حكى".

[2]- محمد بن أبي بكر القادر الرازي: مختار الصحاح ، دار العربي ، بيروت-لبنان ، د ط،دت،ص48 ، مادة "حكى".

[3]- رابح العوبي: أنواع النثر الشعبي ، منشورات جامعة باجي مختار ، عنابة ، دط ، دت ، ص35.

فالحكاية إذاً تستمد مادتها الأولى من الواقع التاريخي للشعوب، وهذا يعطيها الصبغة الإنسانية من ناحيـــة، ومن ناحية أخرى هي، وثيقة تسجل عادات وتقاليد ،و أحداث الشعب في الذاكرة الشعبية، ويعمل التداول الشفوي بالإضافة والحذف فيما يجعلها تتميز بالمرونة ،وهذا ما يضمن له الإستمرارية بالإضافة إلى عملية الخلف التي يفتحها الخيال الشعبي لجلب الإثارة والتأثير.

ويعرّف المعجم الأدبي الحكاية على أنها «فن في غاية القدم، مرتكز على السرد المباشر المؤدي إلى الإمتاع والتأثير في نفوس السامعين، يتخذ موضوعا له الأشياء الخيالية والمغامرات الغريبة، قد يعني بالأمور الممكنة الوقوع أو الأحداث الحقيقة التي يعدّل فيها الرواي، ويقحم فيها أمالي خيالية وإحساسه ومحصلات مواقفه من الحياة».[1]

وهذا يعني أن الحكاية وليدة فكر إنساني منذ القديم ترتكز على المشافهة في نقل الأحـــداث الواقعيـــة أو المتخيلية، من أجل التأثير على الملتقي، و يرجع الدور الأكبر في خبرة الراوي في كيفية بث ما لم يستطع تحقيقه في الواقع، من خلال الهروب إلى الخيال، وخبراته تلعب دور في تطعيم الحكاية، ممّا يجعلها مرنة ويضمن لها الإستمرارية.

هذا عن المعنى الأدبي للحكاية، أما في مجال النقد نجد لها تعريفات تخرج الحكاية من كل سياقاتها وتتعامل معها على أنها بيانات «التي تقوم على اعتبار السردية تتطلب التعرف عليها، وعلى قواعد بناءها والنظـــر فيهـــا، وفي الأجزاء البانية للنص السردي».[2]

حيث ميّز جيرارجينت بين الحكاية بصفتها مضمونا حدثيًّا؛ أي قصّة والحكاية بصفتها خطابًـــا ســـرديًّا، وذلك من خلال دراسته لكلمة قصّة في اللّغات الأوربية.

إذ ميّز جينت في مصطلح الحكاية بين ثلاثة مفاهيم تمييزًا واضحا :

أولا: أن الحكاية تدل على المنطوق السردي أي الخطاب الشفوي أو المكتوب الذي يصطلح بروايـــة حـــدث أو سلسلة من الأحداث.

ثانيا: أن الحكاية تدل على سلسلة الأحداثالحقيقية أو التخيلية التي تشكل موضوع.

[1]- جبور عبد النور : دار العالم الملايين ، بيروت-لبنان ، ط2 ،1984 ، ص97.

[2]- إبراهيم خليل : بنية النص الروائي ، دراسة ، الدار العربية للعلوم ناشرون منشورات الاختلاف ، ط1 ، 2010 ، ص53.

ثالثا: أن الحكاية تدل على حدث أيضا، غير أنّه ليس .البتة الحدث الذي يروي بل هو الحدث الذي يقوم على أن شخص ما يروي شيئًا ما: أنه فعل السرد متناولاً في حدّ ذاته.[1]

فالحكاية لديه هي «الخطاب الملفوظ أو المكتوب الذي يصطلح برواية حدث أو سلسلة من الحوادث ســواء أكانــت حقيقيــة أم متخيلــة، وهــي – أي الحــوادث. تمثــل بمختلــف علاقاتــها: من تسلسل، تعارض، وتكــرار، موضوع الخطاب، وملفوظا في آن». [2]

ويؤكد جيرار جينت على أن الخطاب (الحكاية) لا يتحدد إلا من خلال علاقته بالسرد والقصة، أي أن السرد والقصة لا يوجدان إلا من خلال الحكاية والعكس، فالحكاية لا يمكنها أن تكون حكاية إلا أنها تروي قصة، وإلا لما كانت سردية، ولأنها ينطق بها شخص ما، وإلا لم تكن في حد ذاتها خطابا، فهي تتصف بالسردية، من حيث علاقتها بالقصة، وتتصف بأنها خطاب من حيث علاقتها بالسرد.[3]

كما يرى جيرار جينت «أن الحكي هو مادة حكائية تبرز في شكل التعبير. بينما السرد هو طريقة توصيل تلك المادة الحكائية».[4]

ويخلص إلى أن جيرار جينت إلى ثلاثة معاني للحكي:

1- الحكي: بمعنى الملفوظ السردي: وهو الخطاب الشفوي أو الخطي الذي يعتمد أن يخبر حدثا أو سلسلة من الأحداث.

2- الحكي: بمعنى تتباع الأحداث (واقعية أو خيالية).

3- الحكي: بمعنى الحدث الكلامي أو الفعل السردي.

وأن للعمل السردي ثلاثة أبعاد :

1-الحكاية: Histoire وهي المدلول أو المضمون السردي.

2- الحكي: «القصّة»récit وهي الدال أو الملفوظ أو النص السردي ذاته.

3- السّرد: Narration الفعل السردي المنتج (حقيقي أو متخيل).[5]

---

[1]- خطاب الحكاية ، بحث في المنهج ، ترجمة محمد معتصم وآخرون ، منشورات الاختلاف ط2 ، 2003 ، ص37.

[2]- إبراهيم خليل: بنية النص الروائي ، دراسة ، ص54.

[3]- ينظر:خطاب الحكاية ، ص40.

[4]- المرجع نفسه، ص95.

[5]- المرجع نفسه، ص39،38 ، وإبراهيم خليل: بنية النص الروائي ، ص54.

ثانيا: بنية الحكاية :

يُعدُّ الشكلانيون الرّوس أوّل من رفض تفسير الأثر (العمل) الأدبي انطلاقا من حياة المبدع، أو من علاقته بالنص، أو إطاره. حيث نظروا إليها كبنيات في علاقتها مع بعضها:

حيث انصبّ عمل الشكلانيون الروس على «أنساق تركيب المتن الحكائي، وبين الأنساق الأسلوبية في الإستعمال الجاري للغة»[1]

في هذا ميّز توماشوفسكي بين المتن الحكائي، والمبنى الحكائي بقوله:«إننا نسمي متنا حكائيا، مجموعة الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي يقع إخبارنا بها من خلال العمل .... و في مقابل المتن الحكائي يوجد المبنى الحكائي، الذي يتألف من نفس الأحداث، بيد أنّه نظام ظهورها في العمل الحكائي، كما يراعى ما يتبعها من معلومات تعينها لنا»[2]

فالحكاية إذا: نظام التسلسل التصاعدي لأحداث مستقلة عن كيفية عرضها في الحبكة، أي كيفية صياغة الحكاية، من حيث الإثارة أو عدم الإثارة أو التخلص أو الإضافة حسب المبدع.

ويؤكد تدوروف (Todorov)، أن كل عمل حكائي ينطلق من متتاليات سردية أساسية تفضي إلى المقطع وهو أصغر وحدة سردية. ويتكون المقطع بدوره من مجموعة من الجمل السردية والجمل السردية تمثل الملفوظ الذي لا يتجزأ ويتكون من مسند ومسند إليه [...] وترتبط الجمل السردية فيما بينها بعلاقة منطقية (سببية) أو علاقة استتباع (تتابع الأحداث) التي تربط الجملة السبب بالجملة النتيجة، وتحدّد: أسماء الأعلام الشخصيات والنعوت (الصّفات)، وهذه الصفات تنقسم إلى حالات وخصائص أو سيمات مميزة.

كما أن هناك ثلاثة أنواع من الأفعال:

1- أفعال تعدل الوظيفة.

2- وأخرى تفترق.

3- وأخرى تعاقب.[3]

---

[1]- سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت – الدار البيضاء ، المغرب ، ط3 ، ص 29.

[2]- المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

[3]- خليل رزق: تحولات الحبكة، مؤسسة الإشراق، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص22.

1- المقطع السردي :«وهو نظام كامل من الجمل السردية، وبشكل حكاية بسيطة في حد ذاته والحكاية يجب أن تحتوي على مقطع واحد على الأقل،ويمكننا أن تشمل عدة مقاطع، ومن أنواعه التضميـــن أو التسلســـل أو التناوب»[1]

2- الجملة السردية : تكون واحدة من خمس صيغ.

1- الصيغة الإخبارية: Indicative، وهي الأحداث التي وقعت فعلا.

2- الصيغة الإلزامية: Obligatoire، إرادة جماعية، قانون جمعي.

3- صيغة التمني: Obative، ما تريده الشخصية حدوثه.

4- الصيغة الشرطية: Conditionnel، إذا فعلت كذا سأفعل كذا.

5- الصيغة التنبؤية: Prédicative، في حالة معينة سيحدث س. [2]

أما جينت اعتمد على المقولات الثلاث لتدروف التي حددهـــا، وهـــي: الزمـــن، الجهـــة (المظهـــر)، الصيغـــة، ولكنه يختلف معه في المظهر أو الجهة، والصيغة بينما يتفق معه في مقولة الزمن.

1- الزمن: دراسة الزمن تهتم بالعلاقات بين الحكي والحكاية وتندرج تحتها (الترتيب الزمني) L'ordre temporal.

والمدة La durée: دراسة السرعة والتواتر تكرار الحدث في القصة الواحدة. [3]

2- الصيغةLa mode: ويدرس فيها كيفيات لتمثيل السردي وتنقسم على: المسافة La Distanceويميز فيها حكي الأحداث (قصة) الأحداث،(Récit d'evenements)

وقصة الأقوالRécit des parols: وتشتمل على ثلاثة أنواع من الخطاب:

أ- الخطاب المسرود أو المحكي ويسمى بقص الأفكار أو الخطاب الداخلي المسرود.

ب- الخطاب المنقول غير المباشر: «المحول، بالأسلوب غير المباشر» مثل: «قلت لأمي إنه لم يكن لي بد من الزواج من البرتين» عكس الخطاب المصرح من «اعتقد أنه لم يكن لي من الزواج من البرتين»

---

[1]- المرجع السابق، ص23.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- خطاب الحكاية، ص 45.

ج- والخطاب المحكي المباشر.[1]

2- المنظور:Perspective: وهو الرؤية أو وجهات النظر ويسميه جينت

بـــ: التبئيرFocalisation.

- الحكاية غير المبأرة أو ذات التبئير في درجة الصفر، الرؤية من الخلف.

الراوي العليم: الرواي > الشخصية.

- الحكاية المبأرة أو ذات التبئير الداخلي: الرؤية مع الراوي = الشخصية.

- الحكاية ذات التبئير الخارجي: الرؤية من الخارج.

الراوي الغير العليم: الرواي < الشخصية.

- الصوت يدرس من خلال الأنواع السردية ومستويات الحكاية والسارد وعلاقته بالحكاية.

أ- زمن السرد: يرى جيرار جينت أربعة أنواع من السرد حسب الوضعية الزمنية للقصة.

1- السرد اللاحق: La narration ultérieure وهو الموقع الكلامي للحكاية بصيغة الماضي.

2- السرد السابق: La narration antérieurوهو الحكاية التكهنية وللمستقبل عموما، ويمكن إنجازها بصيغة الحاضر.

3- السرد المتواقت (المتزامن) :simultanée وهو الحكاية بصيغة الحاضر المتزامن للعمل.

4- السرد المقحم (المدرج): Jntercaleé تتداخل فيه الحكاية بالسرد، بحيث يؤثر السرد على الحكاية ويظهر مثلا في الرواية القائمة على تبادل الرسائل بين شخصيات مختلفة.[2]

ب- مستويات السرد: يفرق جينت بين مستوى أول هو السرد الابتدائي أو السرد من الدرجة الأولى والسرد من الدرجة الثانية.

عندما يكتب مؤلف رواية (حكاية) يمثل هذا العمل سردا ابتدائيا للحكاية، أمّا إن أخذ الكلمة داخل هذه الحكاية شخصية أو حتى الراوي نفسه ليقص حكاية أخرى ، فذلك هو السرد من الدرجة الثانية.

ج- علاقة السارد بالحكاية: ويقسمها إلى قسمين:

[1]- المرجع السابق، ص 177.

[2]- المرجع نفسه، ص 200.

1- السارد الغريب عن الحكاية.

2- السارد المتضمن في الحكاية.[1]

ثالثا: نظام الوظائف في الحكاية:

وفي إطار التحليل الداخلي المحايث للحكاية تم الإعتماد أساس الواصف لبنيات الحكي الداخلية ومحاولة الكشف عن العلاقات التركيبية والمنطقية القائمة بينها ، وذلك من خلال الوظائف :

- الوظائف:

ويعد «فلاديمير بروب» الرائد في ذلك ، حيث «جعل من الوظيفة فعلا يساعد على تطور أحداث الحكاية»،[2] وذلك حين لاحظ أن في الحكاية عناصر ثابتة وعناصر متغيرة. "فالذي يتغير هو أسماء وأوصاف الشخصيات، وما لا يتغير هو أفعالهم ، أو على الأصح هو الوظائف التي يقومون بها. إذن فالثوابت التي تشكل العناصر الأساسية في الحكي هي الوظائف التي يقوم بها الأبطال».[3]

فما نخلص إليه هو «أنّ المهم في دراسة الحكاية هو التساؤل عمّا تقوم به الشخصيات. أمّا من فعل هذا الشيء أو ذاك، وكيف فعله فهي أسئلة لا يمكن طرحها إلا باعتبارها توابع لا غير».[4]

وقد نبّه بروب إلى وجود وظائف متكررة، وأنّ التمييز بينها يكون من خلال دلالتها ودورها في السياق العام للحكي، لذا نجده يعرف الوظيفة أنها «عمل شخصية ما، وهو عمل محدد في زاوية دلالته داخل جريان الحبكة».[5]

وتوصل «بروب»، خلال دراسته لمجموعة من الحكايات العجيبة الروسية (مائة نموذج)، في أربعة نقاط رئيسية على الشكل التالي:

أ- إن العناصر الثابتة في الحكاية هي الوظائف التي تقوم بها الشخصيات كيفما كانت هذه الشخصيات، وكيف كانت الطريقة التي تم بها إنجازها ولهذا فإن الوظائف هي الأجزاء الأساسية في

1- المرجع السابق، ص239.

2- عبد الوهاب الرفيق : السرد ، دار الحامي للنشر ، صفاقص ، تونس ، ط1 ، 1998 ، ص45.

3- حميد لحميداني: بنية النص السردي، من منظورالنقدي الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، الدار البيضاء، المغرب ، ط1 ، 1991 ، ص24.

4- المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

5- المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

ب-الحكايـــة، كما أنها لا تعرض كل الوظائف في جميع الحكايات العجيبة وان غياب بعضها لا يؤثر على نظام الأحداث.

ب- إن عدد الوظائف التي تحتوي عليها كل الحكايات عجيبة دائماً ، يكون محدودًا بإحدى وثلاثين وظيفة.

جـــ- إن تتابع الوظائف متضايق في جميع الحكايات المدروسة.

د- جميع الحكايات العجيبة تنتمي – من حيث بنيتها–إلى نمط واحد».

لارتباط هذا المفهوم بالفئة الشعبية من المجتمع وكيف حاول بعض المهتمين في مجال الأدب الشعبي إعطاء تعريف للحكاية الشعبية.

فنجد نبيلة إبراهيم تقول «بأنها الخبر الذي يتصل بحدث قديم ينتقل عن طريق الرواية الشفوية من جيل إلى جيل آخر» أو «هي خلق جو للخيال الشعبي بنسجه حول حوادث مهمة وسنخوض واقعًا تاريخيا»[1]

فنبيلة إبراهيم ركزت في تعريفها على أن الحكاية هي عملية إخبار والخبر هو «وحدة سردية مستقلة تجسم فعلا ويبين موقفا ما من ظاهرة تبنى على معايير أدبية خاضعة لمبدأ التراكم»، وهذا ما أشارت له نبيلة إبراهيم فقولها أنها تنتقل من جيل إلى آخر. من خلال الشفاهية، ومن هنا يكون دور المخيال الشعبي واضح في نسج الأحداث من خلال شخوص مشكلة بذلك هذا العمل الفني، ما أطلقت عليه نبيلة إبراهيم عملية «الخلق» لواقعًا تاريخيًا.

أما سعيدي محمد ينظر إلى الحكاية على أنها «محاولة استرجاع أحداث بطريقة خاصة ممزوجا بعناصر كالخيال والخوارق والعجائب ذات طابع جمالي تأثيري نفسي اجتماعي و ثقافي»[2]، وما نلاحظه على هذا التعريف أنه ركز على الحكاية الخصوصية المتمثلة في قدم الحكاية معبرا على ذلك بعملية الاسترجاع، وليس هذا فقط بل هذا الاسترجاع يكون بدمج عناصر من الخيال خلال الخوارق والعجائب مركزا بذلك على الطابع الجمالي لماله من تأثير على الملتقي من الناحية النفسية و الاجتماعية والثقافية، وهنا تكمن الوظيفة التي تلعبها الحكاية في حياة المجتمع الشعبي.

---

[1]- أشكال التعبيرفي الادب الشعبي،دار النهضة،مصر،المطبعوالنشر،القاهرة دط، دت، ص 90.

[2]- الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق،ديوان المطبوعات الجامعية،بن عكنون،الجزائر،1998،ص55.

وهو بذلك لا يختلف كثيرا على ما ذهب إليه عبد الحميد بورايو، حيث يرى أنها «أثر قصصي ينتقل مشافهة أساسا يكون نثريا يروي أحداث خيالية لا يعتقد راويها ومتلقيها في حدوثها الفعلي، تنسب عادة إلى بشر وحيوانات وكائنات خارقة، تهدف إلى التسلية وتزجية الوقت والعبرة»[1]

فهو ركز على كونها قديمة، حيث عبر عن ذلك بالأثر وطريقة إنتقالها.أيضا انتقاء جانب التصديق في الوقوع فهي عمل فني خيالي يستند إلى حقيقة ثابتة ويظهر ذلك من خلال شخوصها التي تتسم بالطابع الميثولوجي كما أنه أشار إلى الوظيفة التي تؤيدها الحكاية من خلال التسلية ودفع الملل والعبرة.

ويعد عبد الحميد يونس الأبرز في مجال الأدب الشعبي حيث يعرف الحكاية فهو «يدل أن المقصود منه ليس مجرد الأخبار والسرد والقصص»، ذلك لأن الحكاية لغة تدل على المحاكاة أو التقليد، ومن وصفنا يستطيع الباحث أن يتبين الفرق منذ البداية من التتبع من قص الأثر (وهو أصل مصطلح قصة)، وبين حكي أي قلد طبق الأصل، ومن المشهور أن يقال حتى عن التدوين إنه سجل الخبر بنفسه ثم تطور المصطلح وتنوعت أجناس التعبير فيه حتى تداخلت المحاكاة مع الخبر والسرد والقصص وارتبطت الحكاية بعد ذلك بأنواع من السرد تبعد عن الصدق التاريخي في بعض الأحيان وتقوم بوظيفة التسلية والترفيه في أحيان أخرى»[2]

فما يظهر لنا هو فصله لمصطلح الحكاية بين المعنى اللغوي الذي يعني المحاكاة وفرق بين مفهوم السرد وهو التتابع والقص والحكي وهو لا يختلف في ذلك عن جيرار جينت. وأن التطور الذي عرفه هذا المصطلح جعل هناك تداخل بين هذه المصطلحات أمرا واضحا في أشكال التعبير. التي تبعد عن الصدق التاريخي لإمتزاجها بالخيال، وهي تؤدي وظيفة ترفيهية وتسلية.

كما أن مفهوم الحكاية تعني الخبر شفاهيا أو كتابيا وهو نجده يتفق مع نبيلة إبراهيم كون الحكاية عملية إخبار «فالخبر هو وحدة سردية مستقلة تسجم فعلا أو حدثا ويبين موقفا ما من ظاهرة تبنى على معايير أدبية خاضعة لمبدأ التراكم والترابط في علاقتها بالوحدات الأخرى، ويقتضي الخبر وظيفة مركزية مؤولة من بنيته ذاتها، أو من سياق التراكم أو الوظيفة أو من التقنية أو من هذه كلها مجتمعة، فالخبر في النص محكــوم برؤيــة

[1] - معجم الفولكور، مسرد انجليزي عربي. WWW.KOTOBARABIA.COM، ص 185.

[2] - المرجع نفسه، ص 230.

الراوي وقدرته على التوظيف الملائم في السياق لسيمات النوع فأدب المجالس قائم على وجود مادة حكائيـــة»[1]، هي الطابع الذي تشترك فيه مختلف الأنواع التي تندرج ضمن السرد.

رابعا:الحكاية الشعبية وعلاقتها بالحكاية العجيبة:

وحتى لا يلتبس علينا الأمر بين مفهوم الحكاية الشعبية والحكاية العجيبة كون الحكاية الشعبية تستعين ببعض العناصر الخارقة كان لا بد لنا من أن تعرف الحكاية العجيبة ليتضح لنا بعد ذلك لنا أهم الفروق بين الصنفين:

– الحكاية العجيبة: أطلقت تسميات عدة على النوع من السرد الشعبي، كالحكاية الخرافية والحكاية الخارقة والحكاية الخوارق، وحكاية الغيلان، والحكاية الخرافية العجيبة ... الخ.

مما جعل المهتمين بالأدب الشعبي وتصنيفاته إختيار مصطلح الحكاية العجيبة، على «أن هذا النوع من القصص الشعبي مبني أساسا على ما هو عجيب ومدهش ، لما يمتلئ به من بطولات فوق طبيعة مثيرة، وأحداث خارقة، وشخصيات غير مرئية، وفضاءات مؤسطرة غريبة، وأزمة لا منطقية وما إلى ذلك مما يثير العجب في النفس فلا قوام لهذا النوع دون العوالم العجائبية الشيقة، بل لو أنه جرد من هذا العنصر لتحول إلى لغة عادية لا طائل من ورائها ولا هدف لها، ولأصبحت في أحسن الأحوال سردا شعبيا آخر هو الحكاية الشعبية المهتمة بالأحداث المنطقية والموافقة الواقعية».[2]

فالحكاية العجيبة عماد قوامها هو الدهشة التي تتمظهر في بيان الحكاية قد تكون على مستوى:

– الشخصيات.

– المكان والزمان.

– الحدث.

وبغياب ذلك تصبح الحكاية الشعبية واقعية، وهذا يعني أن الحكاية العجيبة توجد فيها شخصيات واقعية وأماكن واقعية لكن ما يميزها عن الشعبية هو الحضور القوي لهذه العوامل العجائبية وسيطرتها على الحكاية من أولها لآخرها، وليتضح لنا الأمر أكثر بحلول رصد الفروق بين الحكاية العجيبة والشعبية:

---

[1]– ميساء سليمان إبراهيم: البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، منشـــورات الهيئـــة العامـــة السوريـــة للكتـــاب، وزارة الثقافـــة– دمشـــق 2011 ، ص36،37.

[2]– مصطفى يعلي: القصص الشعبي بالمغرب، دراسة مرفولوجية، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدرا البيضاء، ط1 ، 1999 ، ص47.

1- «الحكاية الشعبية هي إعادة الحادثة كما وقعت أو قد تحـــدث في الواقـــع لذلـــك نجدهـــا تتســـم بالموضوعيـــة والعلمية.

2- بنية الحكاية الشعبية بسيطة بعكس الحكاية العجيبة فبنيتها مركبة.

3- الحكاية الشعبية محل تصديق لأنها تصور الواقع بينما الحكاية العجيبة تكون بعيدة عن ذلك.

4-التجربة هي بؤرة الحكاية الشعبية بينما الحكاية العجيبة يكون البطل فيها بؤرة الحكاية.

5- التجربة هي المغذية للأحداث وتضمن استمرارية الحكاية بينما في الحكاية العجيبة فإن مصير البطل هو المتحكم في استمراريتها.

6- إن الحكاية الشعبية حسية تصف الطبيعة، وتصور العوالم الأخرى في دقة وتفصيل، عكس الحكاية العجيبة النزاعة إلى المثالية موضوعًا والتجربة عرضًا.

7- مع أن الحكاية الشعبية تعيش في جو واقعي، فإنها تستعين هي الأخرى بصنوف السحر، وأشكال من العالم المجهول، لكن بطريقة مختلفة، فالبطل في الحكاية الشعبية لا ينغمس كل الإنغماس في العالم العجائبي المجهول، إنما ينظر إلى العالم المجهول بوصفه قوة منعزلة عن حياته الواقعية، سرعان ما يرتد إلى عالمه الواقعي خائبا وهو يعي إنتمائه إلى العالم المعلوم، بعد أن يقف على الحقيقة التي يجهلها.

فالفرق بين الحكاية الشعبية والعجيبة في توظيف العناصر السحرية أن الحكاية العجيبة توظفها من أجل إبراز طبيعة البطل إلى النهاية السعيدة أما في الحكاية الشعبية فالتوظيف باعتبارها رموز تصل بالبطل إلى الحقيقـــة التي يجهلها».[1]

8- «البطل في الحكاية الشعبية يكون على وعي تام، من بعد العوالم المجهولة من عالمه الواقعي، لذلك تثير في نفسه الفزع والرهبة، ومعنى هذا أن الحكاية الشعبية ذات بعدين إثنين، بينما عوالم الحكاية العجيبة ذات بعد واحد، إذ العالم المجهول يقع في مستوى العالم المعلوم.

9- تنمو شخصية الحكاية الشعبية من الداخل، فتحت إحساسه بالخطر يحاول البطل استكشاف حقيقة هذا الخطر داخل نفسه.

وعلاقته بمصيره، بينما في الحكاية العجيبة تنمو الشخصية من الخارج تحركها خارجية بالمساعدة.

[1]- أحمد زغب : الأدب الشعبي بين الدرس والتطبيق ، مطبعة مزوار ، الوادي ، ط1 ، 2008 ، ص58.

10- حركة البطل في الحكاية العجيبة تتم بحرية مطلقة خفيفة الحركة، في حين تكون حركة بطل الحكاية الشعبية أسيرة القيود التي تكبل الإنسان وتحد من حركته، وشخوصها يرتبطون بالزمان والمكان يتحركون من خلالهما في واقع لا يستطيعون الفكاك منه.

11- الحكاية العجيبة تنتهي بالقضاء على الشر بينما الحكاية الشعبية بتأكيد وجوده في حياة الإنسان».[1]

ومن خلال النموذج الذي بين أيدينا سنحاول إبراز مظاهر تجلي العجائبي على مستوى بنية الحكاية الشعبية ومدى تأثير ذلك على الملتقى.

خامسا:وظيفة الحكاية الشعبية :

لقد أشرنا ولو بشكل ضمني إلى وظيفة الحكاية الشعبية في أكثر من موضع، وفي هذا العنصر سنحاول إلى التطرق إليها بشكل من التفصيل.

إن الوظيفة في العمل الأدبي تعد من أبرز القضايا والمباحث التي تدرس في إطار نظرية الأدب، ولو كان البحث في ماهية الأدب مفهوما ووظيفة ونشأة وتطورا محورا لإهتمام المفكرين والنقاد منذ العصر الإغريقي القديم إلى العصر الحديث.واختلاف أولئك المفكرين والنقاد حول تلك المسائل بحسب المذاهب الفكرية والاتجاهات النقدية التي ينتمون إليها يعد شيئا طبيعيا. وفي هذا السياق، يفترض في عموم الدارسين والمهتمين بالأدب والنقد أن يكونوا على دراية بآراء أرسطو-مثلا- فيما يتعلق بالوظيفة التطهيرية للأدب وآراء هوراس الذي حصر وظيفة الأدب في الفائدة أو المتعة، أو في الجمع بين الفائدة والمتعة معًا.[2]

و لم تقتصر وظيفة الأدب على هذا فقط بل «يبدو أن مفهوم وظيفة العمل الأدبي قد اتسع مجاله، فلم يعد يقتصر على مسألة أخلاقية، وإنما جمع إلى جانب الفائدة التعليمية، المتعة الجمالية».[3]

وبعد إعطائنا لمحة عن وظيفة العمل الأدبي بشكل عام نحاول الآن تسليط الضوء على وظيفة الحكاية الشعبية، بشكل خاص.وما يمكن تقريره في هذا المجال أن هناك من الباحثين من يحدد وظائف الحكاية الشعبية في أربعة وظائف:

- وظيفة التربية والتعليم.

---

[1]- المرجع السابق، ص59.

[2]- ينظر : شايق عكاشة: اتجاهات النقد المعاصر في مصر ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1985 ، ص11.

[3]- المرجعنفسه، ص 11-12.

- وظيفة التسلية والترفيه.
- وظيفة النقد الاجتماعي.
- وظيفة نفسية.
- وظيفة ثقافية.

ومن آراء الباحثين الذين أكدوا البعد الوظيفي للحكاية الشعبية من الناحية :

أ- التربوية التعليمية :

حيث يقول سعيدي محمد: «فالحكاية تناولها لطبيعة العلاقات الاجتماعية فهي تنوه بأخلاق البشر الحميدة وعلاقتهم فيما بينهم، وواجباتهم كل واحد إزاء الجماعة التي ينتمي إليها».[1]

فهي بذلك نشاط اجتماعي تواصلي من شأنه أن يربط الصلات بين أفراد المجتمع بشكل يعكس فيه الفرد رصيده التربوي. كما تعمل بعض الحكايات ترسيخ القيم الأخلاقية والدينية من خلال الإقتداء النبي الكريم صلّى الله عليهِ وسلّم. كما جاء في حكاية «فاطمة بنت إبراهيم وعلى ولد عمها»[2]

ولأن الإنسان يتعرض لجملة من العوائق التي تشكل حاجزا أمام سعادته، فهناك بعض القصص تعمل على زرع قيمة الصبر الذي سيوصله إلى حالة انفراج، وتعلق نبيلة إبراهيم على ذلك بقولها: «الحكاية المحكمة البناء، قد صاغها الخيال الشعبي على هذا النحو ليؤكد بها قيمة الصبر في حياته، فالإنسان العاقل بالنسبة للشعب، هو ذلك الإنسان الصابر على مشاق الحياة والعكس صحيح، فمن لا صبر عنده لا عقل له».[3]

ب- الوظيفة الترفيهية :

إن بعض الحكاية الشعبية تروى في أوقات الفراغ وذلك بهدف الاستمتاع والتسلية من أجل ملئ الفراغ. ويقول «عمر الساريسي» في ذلك :«أما عن نوع الوظيفة التي تؤيدها الحكاية للفرد والجماعة — واسم المنهج مشتق من الوظيفة — فمن المحتمل أن تكون التسلية والمتعة ليس في النادرة أو الحكايات المرحة فقط (وقد يكون فيها حدية) ولكم في مختلف أنواع الحكاية أيضا، وهو ارتباط عاطفي مشدود بين الراوي والملتقي»[4].

---

[1]- الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ص 68.

[2]- ثريا تجاني: دارسة اجتماعية لغوية للقصة الشعبية ، ص125.

[3]- قصصنا الشعبي من الرومنسية إلى الواقعية ، دار العودة،بيروت،دط،1947،ص 178-179.

[4]- ثريا تجاني: دراسة إجتماعية لغوية للقصة الشعبية ، ص34.

فالحكايات رغم طابعهـــا الجـــدي إلا أن المستمع يقف عند بعض العبارات والمواقف المضحكة فيها إذ لا تكاد تخلو حكاية مـــن التسليـــة، ويظهر ذلك في حكايـــة: (الستوت)، و (علي بوكريشة) و (الرويشة) و (الزرملي).[1]

ج- وظيفة النقد الاجتماعي :

فإلى جانب الوظائف السابقة نجد الوظيفة النقدية ذات الطابع التعليمي فهي تعالج لنا بعض الآفات الاجتماعية كالغدر والخيانة، هادفة بذلك إلى محاربتها والبعد عنها، كما يظهر في حكاية"(الضاوية)، من خلال أحداث القصة عند انتقام البطلة من الرجل الذي خدعها. أمّا انتصار الخير عن الشر فيظهر لنا من خلال ملكية المرأة المعدمة للبيت بعد أن كانت لا تملك مأوى وكان ذلك بفضل معاملتها الطيبة للبطلة. فهذه الحكاية تعلمنا إيجابيات المعاملة الحسنة وانتهاج اللين والبعد عن العنف[2]، ويقول في ذلك عمر عبد الرحمان الساريسي «هناك وظيفة ... للحكاية التي اتفق عليها علماء الاجتماع والانثروبولوجيا والفلكلور، وهي الوظيفة التعليمية حينما توجه لصغار السن من الأطفال والمعلمين أو النقدية في حالتها المطلقة، وذلك من خلال ما تحاربه القيم الاجتماعية من خجل أو كسل أو طمع أو خيانة أو بلادة... »[3].

د- الوظيفة النفسية :

فبعض الحكايات تزخر بخيال واسع يعكس في ثناياها رغبة شديدة في تلبية بعض الرغبات المكبوتة، ومن هنا نجد أن الحكاية الشعبية تؤدي وظيفة نفسية من خلال إشباعها للرغبات المكبوتة لدى الإنسان.

وما توظيف الخيال إلا ملاذًا لتلبية حاجاته التي عجز عن تحقيقها في الواقع. «ويتحدث بعض علماء الفولكلور الأمريكيين عن الوظيفة النفسية للقصة الشعبية، بأنها تمكن النفس البشرية للراوي والسامع في نفس الوقت من الخروج عن القيود الاجتماعية المتحكمة فيها كالجنس وسائر المحرمات، لذلك تعتبر القصة متنفسًا مباشرا للجنس باستعمال ألفاظ حسنة صريحة أو بالتورية أو بطريقة غير مباشرة تحتاج إلى قليل من التفكير».[4]

1- المرجع السابق، ص129 وما يليها.

2- ينظر: المرجعنفسه، ص128.

3- المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

4- عبد الرحمان الساريسي: الحكاية الشعبية في المجتمع الفلسطيني، ج2،الفلوكلور،المؤسسة العربية،ط2,1980،ص127.

هذه صورة صارخة يعبر بها الإنسان عما عجز عن فعله أمام كل الطابوهات الاجتماعية فهي أشبه بعملية التفريغ أو التطهير التي قال بها أرسطو ليعود إلى واقعه من جديد بعد أن حقق ذلك التوازن النفسي.

و- وظيفة ثقافية :

تساهم الحكاية الشعبية في منطقة وادي سوف في «تثقيف الفرد لأنها تحمل إليه حضارة الأجيال السابقة وثقافتهم بقسمها المادي في كيفية ملبسهم ومأكلهم وأعمالهم وغيرها، والمعنوي الذي يشمل معتقداتهم ونظمهم وأفكارهم وفنونهم»[1].

فالحكاية الشعبية وثيقة ثقافية تعكس تجارب الإنسان من خلال تصوراته وأماله، فالحكاية تلعب دورا فعالا في حالة انعدام الأجهزة التربوية والتعلمية المختلفة.

لنصل إلى أن الحكاية الشعبية في منطقة واد سوف تؤدي مجموعة من الوظائف كما شهدنا، التي من شأنها أن تسهم في تشكيل الفرد وتهيئته لخوض صعوبات الحياة، وهذا يعكس الحضور القوي للحكاية في جميع جوانب الحياة لما تؤديه من دور فعال في الجوانب الاجتماعية والنفسية والترفيهية و التربوية وغيرها، إلا أن بعض الوظائف تلاشت،لانتشار التعليم و التكنولوجيا وتأثير وسائل الاتصال من ناحية ومن ناحية أخرى يرجع إلى طبيعة التداول للجنس الأدبي، ذلك بأن استمرار التداول لأي جنس أدبي شعبي مرهون بمدى حاجة الناس إليه من خلال الوظيفة التي يؤديها في حياتهم، لأن «أي مادة شعبية – مهما كان نوعها – محكوم عليها بالفناء والاندثار إذا فقدت صلتها بالناس، فالتسمية الأساسية للفلكلور عامة والأدب الشعبي خاصة، إنه من الناس و إلى الناس».[2]

فوظيفة الحكاية الشعبية تكمن في التعليم والتربية، والترفيه والنقد والوظيفة النفسية، أما الوظائف الأخرى تتميز بالتغير حسب بواعث الحكاية الشعبية وتداولها في المجتمع باعتباره المغذي الأول لها.

[1]- أحمد على مرسي:مقدمة في الفلكلور، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1975، ص144.

[2]- المرجعنفسه، ص144.

سادسا:دلالة الحكاية الشعبية :

على ممارسة الشعوب منذ القديم فن الحكي لهذا النمط من الحكايات الخرافية يراجع لما وجد فيها أي الحكاية الشعبية من جوانب تخدمه في حياته في مستويات عدة ولعل أبرز دلالتها :

1- الدلالة النفسية :

ففي القديم أحيط الإنسان ببيئة ومحيط مثقلين بتساؤلات التي سكنت في النفوس البشرية فلجأ الإنسان إلى الظواهر الطبيعية عن طريق الخرافة في ظل غياب التفسيرات العلمية لها، لذا تعلق بالخرافة ونسج من تفسيره الخرافي لمحيطه حكايات أشبعت حيرة لازمت الذهنية البشرية وأخرجتها من ضبابية التساؤل و الاستفهام، ولعل ظاهرة الخسوف والكسوف أكبر مظهر لذلك التساؤل، فأرجعها المصريون قديما إلى "بنات الحور" وهذا تأكيد على أن للخرافة وظيفة تفسيرية تعلمية للظواهر الغامضة، والسيطرة عليها وما يبعثه كل ذلك في النفس البشرية من الشعور بالأمان والإطمئنان.[1]

وهي محاولة للعقل الأول أن يعيد التوازن لنفسه من خلال حلول وهمية لا تقبل البرهنة العقلية العلمية بل تخضع لما تطلبه النفس من الرضا والإرتياح، هذا على مستوى الشعور أما على مستوى اللاشعور نجد الإنسان يسعى من خلالها «للكشف عن الجانب اللاشعوري من النفس، دون إرادة منها، ولِمَ الإرادة والمرء يحتاج دائما إلى خلق نوع من الانسجام مع الواقع»[2]، إذن هي صورة من صور الكبت النفسي الرافع للواقع والمحاول في نفس الوقت خلق نوع من التواصل من ناحية وهي عملية تطهير كما يقول أرسطو.

2- الدلالة الاجتماعية :

فالحكاية الشعبية خدمت الجانب الاجتماعي و إن كانت شبح بمتلقيها في عالم الخيال والعجيب والغريب، إلا أنها تظل لصيقة بالمجتمع بآماله وآلامه، فتأخذ الظاهرة الاجتماعية تحت المجهر لتحاول «الكشف عن الأبعاد الاجتماعية المثيرة لهذه الظاهرة ... وما نود أن نقوله هو أن توظيف القص في الكشف عن الحقائق الاجتماعية كان موجها كذلك إلى الحس الاجتماعي على نحو مباشر».[3]

[1]- ينظر: عبدالرحمان عسوي: سيكوليجية الخرافة، ص 17.

[2]- أحمد كمال زكي:الأساطير ،الهيئة العلمية للكتاب،دط،1985،ص 70.

[3]- نبيلة إبراهيم : فن القص في النظرية والتطبيق ، دار قباء للطباعة والنشر،دط، دت، ص86،87.

فيسهم عندها هذا النمط من القص في إعادة توجيه نظرة المجتمع إلى ظاهرة تعيينها، أو إلى التعاطف مع ما يخصهم، أو ممثليها في المجتمع وتزيد الثمار الاجتماعية لفن الحكاية الشعبية حين يلجأ راويها إلى رصيد ديني يشغله في تشكيل حكايته وتوجيهها لأداء دورها الاجتماعي.[1]

3- الدلالة الأخلاقية والتربوية :

تدور الحكاية الشعبية غالبا حول مواضيع تتناول فيها إنسانية مهدورة في الواقع فتعيد الحكاية النظر لهذه القيم وتصيغها وفق قالب فني قائم على الانتصار في النهاية، ويتمظهر ذلك في قصص الأطفال الخرافية، ذلك لمرورهم بمرحلة تأهلية، فكانت الحكاية الشعبية وما زالت قائمة بدور التربية «والتهذيب وذلك عن طريق التحذير والتخويف، بالطبع هذا أجدى تربويا من وسائل الطرب والزجر التي تغرس في نفس الطفل البغض والنفور».[2] فالدور الذي لعبته ولا تزال تلعبه الحكاية الشعبية كانت سببا في تقسيمها إلى أنماط وفق الفئة العمرية لمستقبليها، فهي في دور الطفولة تتوجه إلى الأطفال أولاد أو بنات بصيغة الجمع وبحكايات مبنية على مضامين وأفكار عامة تنمي فيهم قيم الخير والسلام والعدل، ليتغير الخطاب في مرحلة النضج فتنفرد كل فئة بخطابها الخاص، فالذكور لهم نمط يتناول مواضيع تختلف عن النمط الحكائي عند الإناث.[3]

4- الدلالة الجمالية الترفيهية :

إذ تتجلى لنا قدرة الحكاية الشعبية على احتواء غايتي الأخلاق ،والجمال اللتين لطالما نظر لهما نقاد الأدب الفصيح، إنطلاقا من افلاطون ونهاية بالمعاصرين، وتباينوا في طريقة إلتقائهما في عمل أدبي واحد لتأت الشعوب الإنسانية بفكر حكيم خبير بمتطلبات النفس البشرية وبنوازعها الخيرة والشريرة لتنتج دواء ممزوجـــا بالسكـــر، تجسده في الحكاية الحاملة لفكرة الأخلاق في قالب ترفيهي يسعى إلى المتعة والترويح عن النفس بفعل طابعها الهزلي المفعم بالتشويق والإثارة والخوارق وبذلك تصل الحكاية الشعبية إلى «الكشف عن إحساس شعبي متفائل تختفي معه المأساوية والإحساس الذاتي»[4] الذي يصطدم بهما الإنســـان في نهـــاره ذي الوتيـــرة

---

[1]- المرجع السابق، ص86.

[2]- موسى الصباغ: القصص الشعبي العربي من كتب التراث،دار الوفاءلدنيا الطباعة والنشر،دط،1999، ص17.

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- رابح العوبي: أنواع النثر الشعبي ، ص28.

المتسارعة من الأحداث الواقعية التي لا هرب له منها سوى بتسامر ليلي بحكايات شعبية لتخرجه من واقع كائن إلى ما أحب أن يكون.

الطابع الإنساني الواقعي :

فالحكاية الشعبية أضحت مجالا خصبا لدراسات المقارنة ، الذي أدرك التناص والتشابه الرهيبين في حكايات لشعوب لا يربطها ببعضها عرق أو لغة أو دين، وكذلك مع ضعف سبل التواصل الأخرى في عصور قريبة، مما أدى ببعض الدارسين «إلى الجزم بأنه توجد في المجتمعات الإنسانية الأولى وقائع متشابهة وبالتالي لا يستبعد تماثل الأفكار عندها»[1] فموضوع الصراع بين الخير والشر وانتصار الخير في واقعنا موجود في فكر كل الشعوب التي عمد خيالها إلى نسجها في قالب حكائي يمزج بين الواقع والخيال.

[1]- أحمد كمال زكي:(الأساطير) ، ص 188.

خلاصة الفصل الأول:

لنصل إلى أن مصطلح العجائبي يفضي بنا إلى كل شيء يخفى سبب حدوثه يثير الدهشة في ذهن المتلقي لكونه بعيد عما هو مألوف وهذا ما قالت به المعاجم اللغوية العربية والفرنسية وكذلك بالنسبة للاصطلاح ولعل أبرز ما جاء به تدوروف في هذا المجال هو الأكثر تداول في الدراسات النقدية حيث حدد تدروف شروط لحدوث العجائبي. وبمجرد حدوث التردد في ذهن المتلقي يصبح غريب لوضوح السبب الحدوث. كذلك أن لهذا المصطلح حضور في النصوص الغربية القديمة،وكذلك عند العرب على حد سواء أم مفهوم العجائبي عند العرب القدامة فجاء للتعبير عن حدث غير مألوف يثير الدهشة في نفس المتلقي ،فهو إذا لم يظهر كمصطلح نقدي عندهم بل الغرب السبق في ذلك .

أما عند الغرب جاء كإعادة ترتيب وتركيب للواقع المحلوم به،بتحريض من واقع مضطرب من خلال مزج الخيال بالواقع لذلك نجد التنوع في الحكي أشكال تمظهرت بتنوع وظيفته في الحكي، ولهذا نصل إلى أن فكر الفرد والجماعة إزاء مواقف مختلفة عجز عن تقبلها كما هي وبحث عن حلول لها ،جسدها في هذا العنصر الذي عكس بصورة واضحة أن إقحامه في الحكي لم يكن لمجرد الترفيه والتسلية بقدر ما هو البحث عن أسلوب جديد مخالف لما هو مألوف، للتعبير عن صورة مختلفة من الحياة بعيدا عن قوانين وقواعد وأعراف وعادات وتقاليد،كبلت الإنسان فجعلت من العجائبي وسيلة لإعادة هيكلة حياته من خلال الجنوح للخيال. في قالب سردي حكائي يظهر براعة المخيال الشعبي في إعادة صياغة مواقف الحياة وتجاربه في أحد أشكال التعبير الشفوي وهي الحكاية الشعبية التي ظلت وعلى مر الزمن حاضرة متجددة بتجدد الحياة وهذا يعكس من ناحية أخرى رغبة الإنسان في البحث عن كل ما هو غريب وغير مألوف ليسكت به أوجاعه في ليلـــي الطوال حيث تنهال عنه الهموم فكان خير مسكن لها هو الهروب إلى عوالم أخرى ليكبت الصراع الـــذي بداخلـــه اتجاه واقعه.

الفصل الثاني

الفصل الثاني : الوظائف السيميائية لحكاية "وش من خضرة" وتجلي العجائبي في البنية الحكائية وأثرها على الملتقى.

- المبحث الأول : حكاية"وش من خضرة"بين الثابت والمتحول دراسة في وظائف السيمائية.
  - أولا :حكاية وش من خضرة بين الثابت والمتحول/ دوافع التحول
  - ثانيا: الوظائف السميائية لحكاية «وش من خضرة»
  - ثالثا: الوحدات السردية لحكاية «وش من خضرة»
  - رابعا: التضاد في حكاية «وش من خضرة» من خلال مربع غريماس
- المبحث الثاني: التمضهر العجائبي في بنية حكاية «وش من خضرة» وأثرها على المتلقي.
  - أولا: الشخصيات الحكائية والتجلي العجائبي
  - ثانيا: المكان الحكائي والتـــجلي العـــجائبي
  - ثالثا: الحدث الحكائي والتـــجلي العـــجائبي
  - رابعا: الزمن الحكائي والتـــجلي العـــجائبي
  - خامسا: الحكاية الشعبية :التـــلقي والطقوس

– المبحث الأول : حكاية "وش من خضرة" بين الثابت والمتحول دراسة في وظائف السيميائية.

أولا :حكاية وش من خضرة بين الثابت والمتحول/ دوافع التحول :

1– نص الحكاية وش من خضرة(أنموذج الدراسة) :

«حاجاتكم ياماجاتكم كاين في وحد الزمان مرا عندها بنت سمحة اسمها وش من خضرة أو هاذي الأم ناغرة من بنتها، أو كل صباح كي تطلع الشمس تقول : ياشميسة يا حنانة أمسمح نايا ولا أنت ولا وش من خضرة بنتي تقوللها الشمس في كل مرة نايا زينة أو انت زينة أو وش من خضرة فايزة علينا، تقول الأم ياكسري ديما فايزة علينا. أو في واحد النهار قالت الأم لازم نتخلص من بنتي باش نولي نايا الفايزة سمعتها الطفلة إشوي هربت من حوشها أو راحت لحوش صحبتها،أو كي عرفتها أمها هربت فرحت أو قالت تهنيت منها ،ومن غدوة كي طلعت الشمس سقستها: أمسمح نايا ولا انت ولا وش من خضرة بنتي، قالتلها: نايا زينة أو انت زينة أو وش من خضرة فايزة علينا، عرفت الأم بلي راهي مازالت حذاهم راحت اتحوس عنها حتان القتها قالت الأم إلبنتها راني مريضة هيا عاونيني عن هالقيام،صاحبتها عرفتها تكذب عنها أو قالتلها ردي بالك تروحي معاها،بالصح الطفلة غاضتها أمها وتبعتها أو ماخذتشي راي صاحبتها. خدمت وش من خضـــرة مع أمها لقيام أو كي كملن قالتلها أمها شدي راس الخيط تاع القيام وامشي وين إحد ابقي ثم تو نجيـــك، دارت الطفلة كيما قالتلها أمها أو قعدت تستنى فيها حتان وين ظلم الليل أو ماجتهاشي، جاعت وش من خضرة وعطشت أو مالقتشي وش تاكل شدت وش من خضرة تخربش في الأرض إشوي تحلت الرض دخلت وش من خضرة ألقت قصر تاع غولية دخلتله مااالقتشي الغولية ثم ، طيبت أو نظفت أوكلت أو خلت باي الغولية، وكي سمعت الغولية جت اتخبت ، قالت الغولية إلي نظف أو طيب كانه ولد راهو ولدي كانه بنت راهي بنتي ، خافت وش من خضرة وقعدت مدرقة تخرج كان كي تخرج الغولية. واحد النهار قالت الغولية تو انعس نشوف هلي طيب ونظّف منهو تخبت الغولية إشوي خرجت وش من خضرة شافتها الغولية خلتها كي كملت القضية أو جت بش تتخبى قالتلها : حلي حلـــي وراس عيســـى وموســـى لانديرلك شيء، أو من اليوم راكي بنتي. والغولية كان عندها أولاد بشر وصتهم وقالتلهـــم هذي راهي عادت أختكم. أو بعد سنوات كي جت الغولية بش تموت قالت لذرها هنوني كان عن أختكم ، قالولها خلاص اهني، ماتت الغولية أو بعد نهرات جو الذر بش اسافروا وصوا جارهم الغولي عن أختهم قالوله : رد بالك عن وش من خضرة ماتخصها حاجة، أو سكروا عليها سبع بيبان هاك الغولي جارهم خلاهم ماراحو وجاء بـــاش ياكلهـــا، عيط الغولي عيطة اتحل الباب لول في مدة ستة أيام أو في كل مرة اعيط أو يتحل باب من هاك البيبان السبعة او كي عاد مازال باب واحد إحلم خوها الكبير منامة بشعة ، أو حس بلي راهي أخته في خطـــر، حكي لخوته وش شاف في المنام وقاللهم لازم اروحو لختنا انطلوا عنها ، رجعوا إخوة وش من خضرة

لختهم إشوي القوا البيبان الستة محلولين مازال كان باب واحد حكتلهم وش من خضرة علي صارلها مع الغولي قالولها كيما ماهنناشي عنك تو انشدوه وانشعلوه ، عسوله لخوة شدوه أو حفروله حفرة كبيرة شعلوا فيها النار أو طيشوه فيها، كي جو اطيشوا فيه قاللهم والله عني دايرلكم أمارة، قعدت وش من خضرة خايفة من هاك الكلمة أو دايرتها في بالها، بعد أيام ناضت شجرة في بلاصة هاك النار مرة تيبس ومرة تخضار. مرة من المرات فرغ عن وش من خضرة الحطب قالت لخوتها روحوا حطبوا ن هاك لخوة ذرحوا أو قالوا انحو من هالشجرة قالتلهم أختهم : لالا ردوا بالكم اتنحوا منها ، ماخضوشي رايها أو نحوا من هاك الشجرة أو طيبوا عنها العشي، وإلي كلي من هاك العشي، ولى حمامة بكت وش من خضرة عن إخوتها وحطتلهم الماء والشعيـــر، وقعـــدت تفكـــر كيفـــاش باش اترجع إخوتها كيما كانوا، راحت للدبار حكتله قصة إخوتهـــا أو قالتله: وين نلقى دواء لخوتي، قاللها الدبار: كاين غولية ترحي في زروس لعباد عندها دواء إخوتك بالصـــح روحيلها كان كي يعود الدجاج لبيض يدور عليها أو راهي في بلاد بعيدة قالتله : اروحلهـــا حتى لـــو كانت في آخر الدنيا.

رجعت وش من خضرة ودعت إخوتها أو هزت عوينها أو راحت داخلة بلاد خارجة بلاد اتحوس عن الغولية إلي ترحي في زروس لعباد حتان القتها شافتها ترحي والدجاج لكحل إيدور حذاها ادرقت أو رجعتلها مرة أخرى القتها ترحي والدجاج لبيض يدور حذاها راحتلها وش من خضرة حكتلها عن قصة إخوتها قالتلها الغولية : عليك باميهة من اميهة إبايا والقيمة طعام إبايا أو شعرات من شعرات إبايا أو سقيشة من برنوس إبايا أو سقشة من عكاز إبايا بالصح لازمك اتجيبيلي سطل ماء قبلماينوض إبايا راهو كان ناض أو مالقاشي الماء يتغشش أو مانقدش نجيب من دواء إخوتك قالتها معليشي أو راحت وش من خضرة دخلت حوش خارجة حوش اتحوس عن الماء حتان القت بير يوردوا منه لعباد عمرت السطل وأداته للغولية قبل ما ينوض إباها أو كي ناض إبا الغولية راحتله الغولية، قالتله هاك أشرب أو رجع أو قالتله هاك كول أو رجع أو قالتله هاك نفليك نحتله شعرات من شعره أو نحتله سقشة من برنوسه أو سقشة من عكازه أو قالتلها: أعطيهم الماء يشربوه والطعام ياكلوه والشعرات بخري بيهم أو سقشة البرنوس على ذيولهم والعصا أضربيهم بيبها، هزت وش من خضرة الدواء ورجعت بيه لخوتها دارت كيما قالتلها الغولية رجعوا إخوتها كيما كانوا. أو في واحد النهار جاء الطلاب يطلب عطاته وش من خضرة لويزة أو راح يطلب جاء في حوش أم وش من خضرة الحقيقية عطاته تمرات متربات قاللها يا حسراه وش من خضرة تعطي في اللويز وانت تعطي في التمر المترب قالتله صار مازالت حية أصبر نعطيك هالأمانة إديهلها مشط وسواك وكحل وهاك السواك فيه السم أدهلها الطلاب فرحت بيه وش من خضرة أو كي دراته داخت عند بالهم ماتت قالو إخوتها ماندفنوهاشي تحت التراب أو راحوا شروا ناقة أو داروا سطل تاع ذهب في جهة أو سطل تاع فضة في جهة أو حطوا جثتها فوق الناقة أو سيبوها تسرح أو كاين واحد السلطان والوزير نتاعه إحوسوا شافوها من بعيد قال السلطان إلي فوقها ليا أو لوخـــر ليـــك

أو كي وصلوها هز السلطان الطفة أداها للقصر نتاعه أو وصى الخديمة قالها ردي بالك منها ، من غدوة حطت ذبابة فوق السواك إلي في فم وش من خضرة جاء السلطان باش إبعدها إشوي انتح السواك أو كي تنح السواك فاقت وش من خضرة القت روحها في قصر نتاع السلطان أو بعد أيام تزوجها أو جابت منه لـــولاد أو بعد سنين جو إخوتها عاقبين عن قصر السلطان شافوا واحد لولاد يلعبوا بأسطال واحد تاع ذهب أو واحد تاع فضة قالوا مايكونوا غير أسطالنا هيا نديروا خطة باش نتأكدوا بلي راهي أختنا هنايا ، هزوا بندير أو بدوا إمدحوا عرفتهم أختهم من أصواتهم طلت القتهم هم راحتلهم أو دخلتهم للقصر أو عاشوا معاها متهنيين ما إخصهم والو ، خرفتنا غابة غابة كل عام تجينا صابة تفاحة ليا أو تفاحة إلوالديا أو تفاحة إلى كل من يسمع فيا». [1]

[1]- الرواية: فاطمة بنت حفوظة 65 سنة ،امية،بتاريخ جانفي 2013، ببلدية البياضة بولاية الوادي ، وهي حكاية سجلتها الطالبة عواطف الناوي في منطقة الباحثة ، البياضة وهي حكاية معروفة .

2- نص حكاية بياض الثلج والأقزام السبعة:

في منتصف الشتاء، حيث تتساقط الرقاقات الثلجية الكبيرة، جلست ملكة إحدى البلاد في أبعد بقاع الأرض تغزل في نافذتها. كان إطار النافذة مصنوعا من خشب الأبنوس الأسود الفاخر، وبينما كانت تتأمل تساقط الجليد، وخزت إصبعها، وسالت ثلاث قطرات من الدم فوق الجليد. تأملت الملكة القطرات الحمراء التي تناثرت فوق الثلج لأبيض، واستغرقت في التفكير، ثم قالت: «ليت ابنتي الصغيرة تكون. بيضاء مثل الثلـــج، وحمراء مثل الدم، وسوداء مثل إطار النافذة !» وبالفعل كبرت الفتـــاة الصغيـــرة، وأصبحت بشرتها بيضاء مثل الثلج، ووجنتاهـــا ورديتي مثـــل الـــدم، وشعرهـــا أسود مثـــل الأبنـــوس، وسِمّيت «بياض الثلج».

لكن ماتت الملكة، وسرعان ماتزوج الملك بامرأة أخرى صارت الملكة الجديدة، وكانت بارعة الجمـــال، لكنها لم تحتمل فكرة أن يكون هناك من يفوقها جمالا. كانت تملك بلورة سحرية، اعتادت الذهاب إليها و التحديق فيها قائلة:

«أخبريني أيتها البلورة السحرية، أخبريني الصدق!

مِن بني نساء العالم،

من هي أجمل امرأة، أخبريني؟»

ودائمًا تجيب البلورة:

«أنت أيتها الملكة الأجمل في العالم.»

لكن أخذت بياض الثلج تزداد جمالا؛ وعندما بلغت السابعة من عمرها كان جمالها باهرًا كإشراقـــة الشمـــس، وصارت أجمل من الملكة نفسها. أجابت البلورة السحرية الملكة ذات يوم عندما ذهبت لتحدق بها كالمعتاد، وقالت:

«أنت ياملكة جميلة وتسرين الناظرين، لكن بياض الثلج تفوقك جمالا» عندما سمعت الملكة هذا الكلام شحب وجهها منفرط الغضب والحقد، ونادت على أحـــد خادميهـــا، وقالت: «خذ بياض الثلج بعيدا في أعماق الغابة الواسعة، لا أريد أن أراها مجددًا.» أخذ الخادم بياض الثلج بعيدا، لكن رق قلبه مع توسلات بياض الثلج بأن يعتقها، وقال: «لن أؤذيك أيتها الطفلة الجميلة.»ثم تركها وحدها بالغابة، وظن أن الحيوانات البرية ستفتك بهاعلى الأرجح، وشعرب أنه أزاح حملاً ثقيلا عن كاهله بعد أن قرر عدم قتلها وتركها لتواجه مصريها، فربما يعثر عليها شخص ما و ينقذها.

تحولت بياض الثلج المسكينة في الغابة والخوف يملؤها؛ زأرت الحيوانات البرية من حولها، لكن لم يصبها أي منها بأذى. في المساء وصلت إلى كوخ بين التلال، ودخلت لتستريح، إذ كانت تشعر بالوهن الشديد ولاتستطيع السير. كان كل شيء أنيقًا ومرتبًا داخل الكوخ؛ إذ يوجد فوق المائدة مفرش أبيض، وسبعة أطبـــاق صغيرة، وسبعة أرغفـــة صغيـــرة، وسبعة كؤوس صغيرة بها خمر؛وسبعة سكاكين وشوك موضوعة بنظـــام، وبجانب الجدار سبعة أسرة. ولأنها كانت تشعر بالجوع القارص، أكلت قطعة صغيـــرة من كل رغيف، وأخذت رشفة مـــن كـــل كـــأس، وفكرت بعد ذلك أن تتمدد وترتاح، فجربت كل الأسرة الصغيرة. أحدها كان طويلا أكثر

من اللازم، وآخر كان قصيرا أكثر من اللازم، وأخيرًا كان السرير السابع هو الذي يناسبها، فتمـــددت فوقـــه، واستغرقت في النوم.

بعد ذلك حضر أصحاب الكوخ. كانوا سبعة أقزام يعيشون بين الجبال، ويحفرون للبحث عن الذهب. أضاءوا المصابيح السبعة، وأدركوا على الفور أن هناك خطبًا ما. قال الأول: «من جلس فوق كرسيي؟» وقال الثاني: «من أكل من صحني؟» وقال الثالث: «من أكل من رغيفي؟» وقال الرابع: «من عبث بملعقتي؟»
وقال الخامس: «من عبث بشوكتي؟» وقال السادس: «من استخدم سكيني؟» وقال السابع: «من شرب من كأسي؟» ثم نظر الأول حوله وقال: «من نام فوق سريري؟»

فهرول نحوه باقي الأقزام، وصاح كل واحد فيهم إن هناك من نام فوق سريره، لكن القزم السابع رأى بياض الثلج، ونادى على إخوته ليحضروا ويروها؛ فصاحوا في عجب ودهشة وأحضروا مصابيحهم لينظـــروا إليهـــا، وقال كل منهم: «يا إلهي! يا لها من طفلة جميلة!» وسعدوا كثيرًا برؤيتها، وتصرفوا بحذر كي لا يوقظوها، ونام
القزم السابع مدة ساعة مع كل قزم من الأقزام الستة بالتتابع حتى طلع النهار.

في الصباح أخبرتهم بياض الثلج بقصتها، فأشفقوا عليها، وأخبروها أنه بإمكانها أن تمكث معهم على أن ترتب المنزل وتطهو وتغسل وتغزل، وسيعتنون بها جيدا. بعد ذلك خرجوا للعمل طيلة اليوم بحثًا عن الذهب والفضة في الجبال،
وأصبحت بياض الثلج وحدها بالمنزل. حذرها الأقزام السبعة، وقالوا: «سرعان ما ستعـــرف الملكـــة مكانـــك، فتوخي الحذر، ولا تسمحي لأحد بالدخول.»
ظنت الملكة أنها أصبحت أجمل نساء الأرض بعد أن اعتقدت أن بياض الثلج قد ماتت، وذهبت إلى بلورتها السحرية، وقالت:
«أخبريني أيتها البلورة السحرية، أخبريني الصدق!
من بين نساء العالم،

من هي أجمل امرأة، أخبريني؟»

أجابتها البلورة:

«أنت يا ملكة أجمل النساء في هذه الأرض،

لكن بين التلال، في الغابة الخضراء،

حيث يعيش الأقزام السبعة،

تختبئ بياض الثلج،

وهي أجمل منك كثيرًا أيتها الملكة.»

شعرت الملكة بالذعر، لأنها تعلم أن البلورة السحرية تقول الصدق دائما، وتأكدت أن الخادم خانها. و لم تستطع تحمل التفكير أن هناك من يفوقها جمالا على وجه الأرض؛ فارتدت ملابس بائعـــة متجولـــة عجـــوز، وشقت طريقها نحو التلال إلى حيث يعيش الأقزام السبعة. طرقت باب الكوخ، وصاحت: «معي أشياء جميلة للبيع!» أطلت بياض الثلج من النافذة، وقالت: «مرحبًا أيتها المرأة الطيبة! ماذا

تحملين معك؟» قالت: «معي بضائع جميلة. معي بضائع رائعة. معي أربطة وبكر من كل الألوان.» فكرت بياض الثلج في نفسها وهي ذاهبة لفتح الباب: «سأسمح لها بالدخول، تبدو امرأة طيبة.» قالت العجوز: «يا إلهي! إن مشد فستانك غير مربوط جيدا.» لم تتوقع بياض الثلج الخيانة، فوقفت أمام العجوز، التي أخذت تربط مشد الفستان، وأحكمت ربط الفستان بقوة، حتى توقفت بياض الثلج عن

التنفس، وانهارت على الأرض وقد فارقت الحياة. قالت الملكة الحاقدة: «هذه نهاية جمالك.» ثم عادت إلى قصرها.

في المساء عاد الأقزام السبعة إلى المنزل، وحزنوا لدى رؤيتهم بياض الثلج ملقاة فوق الأرض، وكأنها فارقت الحياة. لكنهم رفعوها من فوق الأرض، وعندما اكتشفوا سبب علتها، قطعوا الأربطة، وبعد لحظة بدأت تتنفس، وسرعان ما استعادت الوعي. قالوا لها: «تلك العجوز هي نفسها الملكة. احذري في المرة القادمة، ولا تسمحي لأحد بالدخول عندما نكون بالخارج.»

عندما عادت الملكة إلى المنزل، ذهبت مباشرة إلى بلورتها السحرية، وقالت كما اعتادت، لكن كانت صدمتها الكبرى حينما قالت البلورة: «أنت يا ملكة أجمل النساء في هذه الأرض، لكن بين التلال، في الغابة الخضراء، حيث يعيش الأقزام السبعة، تختبئ بياض الثلج، وهي أجمل منك كثيرًا أيتها الملكة.»

فار الدم في عروقها وشعرت بالنكاية والحقد بعد أن أدركت أن بياض الثلج لا تزال على قيد الحياة. ارتدت ملابسها مجددا، لكنها كانت تختلف عن ملابسها في المرة السابقة، وأخذت معها مشطًا مسممًا. عندما وصلت إلى كوخ الأقزام، طرقت الباب، وصاحت: «معي بضائع رائعة!» لكن بياض الثلج قالت: «لا أجرؤ على فتح الباب لأي أحد.» فقالت الملكة: «انظري فقط إلى الأمشاط الرائعة التي أحملها!» وأعطتها المشط

المسمم. بدا المشط جميلا، فأخذته بياض الثلج منها ووضعته في شعرها لتجربه، لكن ما إن لامس المشط رأسها حتى سقطت فاقدة الوعي، فقد كان السم قويًّا للغاية. قالت الملكة: «لقد تخلصت منك.» ثم عادت إلى قصرها.

لحسن حظ بياض الثلج، عاد الأقزام السبعة مبكرا ذاك اليوم، وعندما رأوها ملقاة فوق الأرض، أدركوا ما حدث، وسرعان ما عثروا على المشط المسمم. وعندما نزعوه من رأسهـــا، أفاقـــت، وأخبرتهـــم بمـــا حدث؛ فحذروها مرة أخرى، ونهوها عن فتح
الباب لأي شخص.

في تلك الأثناء ذهبت الملكة إلى بلورتها السحرية، وانتفضت غيظا عندما سمعت الإجابة نفسها كمـــا في السابق، وقالت: «ستموتين يا بياض الثلج، حتى إن كلفني ذلك حياتي.» ثم ذهبت إلى حجرتها، وأحضرت معها تفاحة مسمومة. بدت التفاحة من الخارج ناضجة ومغرية، لكن من يتذوقها يموت على الفور. تنكرت الملكة في

زي امرأة ريفية، وسافرت عبر التلال حتى وصلت إلى كوخ الأقزام السبعة، ثم طرقت الباب. أطلت بياض الثلج من النافذة، وقالت: «غير مسموح لي بإدخال أي فرد إلى هنا، فقد نهاني الأقزام عن فعل ذلك.» قالت العجوز: «كما يحلو لك، لكن على أي حال خذي هذه التفاحة، سأعطيك إياها.» قالت بياض الثلـــج: «كلا، أخشى ذلك.» أجابتها العجوز: «أيتها الفتاة السخيفة، مم تخافين؟ هل تعتقدين

أنها مسمومة؟ تعالي! ستأكلين نصفها وأنا سأتناول النصف الآخر.» كان نصف التفاحة مسموما والنصف الآخر غير مسموم. أغرت التفاحة الوردية بياض الثلج وأرادت تذوقها بشدة، فقد بدت التفاحة جميلة، وعندما رأت العجوز تأكل منها، لم تطق الانتظار أكثر من ذلك. لكن ما إن قضمت منها قضمة حتى سقطت على الأرض مفارقة الحياة. قالت الملكة: «هذه المرة لن تجدي من ينقذك.» ثم عادت إلى
قصرها لتنظر في بلورتها. أخيرًا أخبرتها البلورة: «أنت أيتها الملكة أجمل نساء الأرض.»

هدأ بال الملكة أخيرًا وغمرتها السعادة. عندما حل المساء، عاد الأقزام إلى المترل، ووجدوا بياض الثلج ملقاة فوق الأرض لا تتنفس. خشوا أن تكون قد ماتت بالفعل. حملوها من فوق الأرض ومشطوا شعرها، وغسلوا وجهها، لكن بلا جدوى، فقد بدت الفتاة الصغيرة ميتة. لذا وضعوها فوق نعش، وأخذوا يراقبونها وهم ينوحون على مدى ثلاثة أيام. فكروا بعد ذلك في دفنها، لكن كانت وجنتاها لا تزالان ورديتين، ووجهها لم يتغير لونه، فقالوا: «لن ندفنها قط في الأرض الباردة.» فصنعوا لها تابوتًا من الزجاج، كي يتمكنوا من النظر إليها، وكتبوا اسمها فوقه بحروف ذهبية، وأنها ابنة الملك. وضعوا التابوت بين التلال، ودائما ما كان يجلس بجواره أحد الأقزام لمراقبته. كانت الطيور تحلق عند تابوتها أيضا وتتحسر عليها.

في البداية حضرت بومة، ثم غراب، وأخيرًا يمامة، وحطوا بجانب التابوت.

وهكذا رقدت بياض الثلج في نعشها فترة طويلة للغاية، بدت خلالها كأنها نائمة. بدت بيضـــاء مثـــل الثلـــج، وحمراء مثل الدم، وسوداء مثل خشب الأبنوس. في النهاية حضر الأمير ونـــادى عنـــد كـــوخ الأقزام؛ ورأى بياض الثلج، وقرأ المكتوب بحروف ذهبية. عرض مالا على الأقزام، وتوسل إليهم أن يسمحوا له أن يأخذها معه، لكنهم قالوا: «لن نتركها مقابل ذهب العالم كله.» لكن في النهاية أخذتهم به الشفقة وأعطوه التابوت، وفي اللحظة التي حملها ليأخذها معه إلى المترل، سقطت قطعة التفاح من بين شفتيها، واستيقظت بياض الثلج وقالت: «أين أنا؟» فقال
الأمير: «أنت في أمان معي.»

ثم أخبرها بما حدث، وقال: «أحبك كثيرًا؛ تعالي معي إلى قصر أبي، وستكوني زوجتي.» وافقت بياض الثلـــج، وعادت إلى القصر مع الأمير، وجرت استعدادات الزفاف في أجواء بهيجة.

أُرسلت دعوة الزفاف إلى عدد كبير من الناس، من بينهم عدّوتها القديمة الملكة التي ارتدت ملابسها الأنيقة الفاخرة، ونظرت في بلورتها السحرية، وقالت: «أخبريني أيتها البلورة السحرية، أخبريني الصدق! من بين نساء العالم، من هي أجمل امرأة، أخبريني؟» أجابتها البلورة: «أنت يا سيدتي الأجمل هنا، لكن هناك أخرى أجمل منك ستكون الملكة الجديدة.»

استشاطت الملكة غضبًا عندما سمعت هذا الكلام، لكن لفضولها وحقدها الكبيرين، لم تستطع منع نفسها من الذهاب لرؤية العروس. وعندما وصلت إلى هناك، رأت بياض الثلج التي ظنت أنها ماتت منذ فترة طويلة. ومن شدة شعورها بالغضب، اختنقت، وسقطت على الأرض بلاحياة. أما بياض الثلج والأمير، فقد عاشـــا معـــا، وحكما البلاد في سعادة على مدى سنوات عديدة؛ وأحيانًا ماكانا يذهبان إلى الجبال، و يزوران الأقزام السبعة الذين أمدوا يد العون إلى بياض الثلج في وقت شدتها».[1]

3- مرجعية الحكاية "وش خضرة":

إن البحث في أصل ومرجعية أحد الأشكال التعبيرية لتراثنا الشعبي يعد أمرا في غاية الصعوبة إن لم يكن بالمستحيل، ولا شيء يساعد الباحث على كشف مرجعية هذه النصوص أكثر من النص نفسه، وذلك بالبحث في الأنساق الثقافية الظاهرة والمبثوثة داخل النص الشفوي. وبالنظر إلى المجتمع الذي نشأن فيه هذه الحكاية نجد أنه مجتمع نقحت ثقافته من ثقافات توالى تواجدها في الجزائر ولعل أبرزها وجود الاستعمار الفرنسي لردح من الزمن مما لا شك في أن هذا الأخير ترك أثره على مستوى الثقافي، مما أدى إلى انتقال بعض العناصر الثقافية إلى المجتمع الجزائري، ويرجع أحد الدارسين الانثربولوجين سبب هذا التمازج إلى ذهنية الفرد الجزائري في تلك

---

[1]- الأخوين جرايم رابونزا وقصص أخرى، تر: مروة عبد الفتاح شحاته، ط1، كلمات عربية الترجمة والنشر، القاهرة، مصر 2012، ص ص 139-144.

الفترة إذ يقول: «هم مثل جميع البشر ذوي الذهنية البسيطة يعشقون الحكايات الخرافية والقصص الخيالية والأساطير الخارقة للعادة ... إنهم سذج لا أكثر ولا أقل وهم اليوم مثلما كانوا قديما»[1]

وعلى هذا الأساس كانت الدراسات الانثروبولوجية سلاحا فتاكا عند الأمم المتقدمة من أجل التوغل في ذهنية المجتمعات وإحكام السيطرة عنها فالاستعمار الفكري وفق هذا المنظور أشد فتكا من الأسلحة النارية كما يعكس إن تغلغل وانتشار هذه العناصر لم يكن دفعة واحدة بل انتقاله وانتشاره مرة بمراحل، كما يعرف لنا «لينتون» «Linton» «أن الانتشار» هو «انتقال العناصر الثقافية من مجتمع إلى آخر» لا كمـا يعرفـه و «ينك» « بأنه الوسيلة التي قد ينتشر على طريقها نظام أو اختراع أو عناصر أو مركب ثقافي إلى مناطق أخرى»[2] «وهذا ما يطلق عليه بمصطلح التثقيف من الخارج، والاتصال الثقافي، وهناك نوعان من الانتشار عن طريق الهجرة أو الاستعمار.وتميز «من جريث هودجن» بين ثلاثة أطوار للانتشار:

الأول: هو أن يعرض العنصر الثقافي فترة من الوقت قبل تقبله.

ثانيا: يستقر في بيئته الثقافية الجديدة.

ثالثا: أن ينتشر بعد ذلك.

ويصفها الثالث: «رالف لينتون» إن الانتشار يتضمن في الواقع ثلاثة عمليات متميزة تقدم العناصر الثقافية الجديدة إلى المجتمع، ثم قبول المجتمع (لهذه العناصر) وأخير اكتمال العنصر أو العناصر المقبولة مع الثقافة القائمة»[3].

ويمكن تلخيص هذه المراحل في ثلاثة خطوات:

أ- هناك تقييم للوحدة الجديدة من جانب الثقافة المستقبلية.

ب- إما أن تقبل الوحدة الجديدة أو ترفض.

ج- في حالة قبولها تنتشر الوحدة الجديدة في نفس الوقت الذي تعدل فيه أو تحول، ويكون تعديل في شكلهـا و أهميتها و وظيفتها.

[1]- عبد الحميد بورايو: الأدب الشعبي الجزائري، دراسة أشكال الاداء في الفنون التعبيرية في الجزائر، دار القصبة لنشر، الجزائر، دط، 2011، ص 16- 17.

[2]-إيكة هولتكراس:قاموس مصطلحات الانتربولوجيا والفولكلور، ترجمة، د.محمد الجوهري، د. حسن الشامي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ذاكرة الكاتب، مصر، ط الأولى، 1972 ص 43.

[3]- المرجعالسابق، ص 44.

4-«وش من حضرة» بين الثابت و المتحول :

وبالنظر إلى الحكاية التي بين أيدينا نجد عناصر ثقافية تعكس ثقافة الآخر في تراثنا الشفوي من ذلك التشابه في أحداث هذه الحكاية مع حكاية «بياض الثلج»[1] من ذلك الأخوة الذين اعتبروا البطلة أخت لهم أيضا تغير بعض الأحداث و تعديلها بما يوافق ثقافتنا الإسلامية من ذلك نجد:

- أن التي تمثل دور الشريرة في قصة بياض الثلج هي زوجة الأب، بينما في حكايتنا نجد الدور الذي يقابله تلعبه الأم و الأم هنا محط دلالتين إما أن تكون أم فعلا لكن هذه الأم تعاني من مركب نقص حيث لم تعش طفولتها كما يجب إذا البنت في المجتمع السوفي تتزوج في سن 9 سنوات، في عمر مازالت تلعب في الشارع مع صديقتها. أو تكون هذه الأم هي صورة مغلفة بصورة زوجة الأب، حيث أن حديث الأبناء عن زوجة الأب يعد مرفوض اجتماعيا، إذا وجودها يعد فرض على الأطفال دون أن يكون لهم الحق في الاعتراض ،لأن طبيعة المجتمع الذكوري المتمسك بالعادات أمر مساعد على فرض هذه السلطة على الأطفال ،ومنح الصلاحيات لزوجة الأب.

- أن معيار الجمال عند زوجة الأب بياض الثلج هي المرآة أما عند أم البطلة في القصة موضوع الدراسة، معيار الجمال فيما هي الشمس.

- محاولة التخلص من بياض الثلج كانت بإرسالها مع الصياد لتضيع في الغابة وتأكلها الوحوش أما في حكاية «وش من خضرة» نجد الأم ترسلها مع خيط المنسج كخدعة منها لتتوه في مكان خال مظلم.

- في بياض الثلج نجد الصياد يتركها في حال سبيلها لتحميها الأقزام أما في حكايتنا تحميها الغولة تحت الأرض وتعيش مع أولاد الغولة ويعتبرونها أختا لهم.

[1] الأخوين جريم رابوانرا: وقصص أخرى، تر: مروة عبد الفتاح شحاته، ص 139-144 .

- في بياض الثلج نجد زوجة الأب تكشف بقاء بياض الثلج على قيد الحياة وأنها الأجمل، فتدس لها السم في تفاحـــة و تتنكر في هيئة عجوز ،ومع القضمة الأولى تموت بياض الثلج، أما في حكايتنا نجد الأم تكتشف بصدفة، وعن طريق متسول أن «وش من خضرة» على قيد الحياة، فترسل لها مع المتسول هدية تمثلت في سواك مسموم ،وبمجرد أن تضعه «وش من خضرة» في فمها تموت.

- نجد أن من أنقذ حياة بياض الثلج – بعد أن تركها الأقزام في وسط الغابة- هو الأمير إثر قبلت فكت سم التفاحة المسحورة، ليتزوجها في الأخير، أما في حكاية «وش من خضرة» نجد من ينقذها بعد أن ،وضعوها أخوتها على ظهر ناقة – هو السلطان- الذي يتجول مع وزيره، هذا السلطان قام بهش الذبابة التي حطت على السواك ،وعلى إثرها سقط السواك وعادت الحياة «لوش من خضرة»- ويتزوجها السلطان في الأخير.

وما نلاحظه أن بعض الأحداث حرفت بما يتناسب مع البيئة وأخرى من صميم البيئة ورواسيها الثقافية العربية الإسلامية.

وفي ما يلي نحاول رصد أهم التحولات وفق مستويين:

أ: التحول على مستوى الحدث الحكائي:

الحكاية / التحرير في الحديث	وش من خضرة	بياض الثلج
البداية:	- في وش من خضرة نجد أن معيار الجمال هو الشمس عند الأم.	- في بياض الثلج نجد أن معيار الجمال في الحكاية هو المرأة عند زوجة الأب.
الوسط:	- محاولة الام التخلص من وش من خضرة بخدعة الخيط و السيربه حتى ينتهي بها في مكان خالي و لاتعرف العودة وتموت جوعا. - وش من خضرة نجد نفسها في عالم سفلي تحت الأرض وفي قصر الغولة. - تواجه وش من خضرة الغولة و تتقبل الغولة وش من خضرة وتعتبرهـــا بنتالهـــا وأختـــا لأولادها البشر.	- محاولة زوجة الأب التخلص من بياض الثلج هو بإرسالها مع الصياد لقتلها في الغابة. - بياض الثلج نجد نفسها مع 7 أقزام يتقبلوا وجودها وتحبهم وتعيش معهم. - تكشف زوجة الأب أن بياض الثلج على قيد الحياة من خلال المرآة السحرية.

	- وش من خضرة تتعرض لخطر من قبل الغول الجار الذي يفترض أن يحميها في غياب أخوتها.	- تحاول زوجة الأب القضاء على بياض الثلج من خلال التنكر في هيئة عجوز وتعطيها التفاحة المسمومة.
	- إحساس الأخ في حلم رأى أن أختهم في خطر ويعود فينتقم بقتل الغول من خلال الحرق	- تأكل بياض الثلج من التفاحة وتموت
	- توعد الغول بالإنتقام بعد حرقه وتم ذلك بتحول الأخوة إلى حمام بعدما أخذوا الحطب من الشجرة التي نمت في مكان الغول.	- توضع بياض الثلج من قبل الأقزام في تابوت من زجاج وسط الغابة
	- سعي وش من خضرة لإعادة إخوتها إلى طبيعتهم من خلال الدبار.	
	- نجحت وش من خضرة الوصول إلى الغولة صاحبة الحل وأخذت الدواء لأخوتها وأعادتهم إلى طبيعتهم	
	- تكتشف الأم أن وش من خضرة على قيد الحياة من خلال المتسول.	
	- تحاول الأم القضاء«وش من خضرة»من خلال إرسال السلواك المسموم عن طريق المتسول لوش من خضرة كهدية منها.	
	- تضع وش من خضرة السواك وتموت	
	- ترسل «وش من خضرة» عبر ناقة فيها دولومن ذهب وآخر من	

النهاية	فضة في الخلاء. - يعثر السلطان ووزيره على «وش من خضرة» ويأخذها إلى القصر، تحط على فمها ذبابة فيهشها السلطان فيسقط السواك المسموم من فمها وتعود للحياة و يتزوجها السلطان وتنجب طفلين. - يتعرف لأخوة على «وش من خضرة» من خلال الدلوين الذين كان يلعب بهما الطفلين أمام القصر .	- يعثر الأمير على بياض الثلج وبقبله منه تسقط قطعة التفاح المسمومة من فمها وتعود لها الحياة ويتزوجها الأخير.

ب: التحول على مستوى الشخصيات الحكائية:

الحكاية / التحويل في الشخصية	«وش من خضرة»	بياض الثلج
الشخصيات الرئيسية:	– الأم. – «وش من خضرة» (البنت)	– زوجة الأب. – بياض الثلج (الربيبة).
الشخصيات المساعدة:	– الصديقة. – الدبار. – الغولة صاحبة القصر. – الأخوةأبناء الغولة صاحبة القصر.	– الصياد. – الأقزام السبعة. – الأمير.
شخصيات ثانوية:	– الغول الجار. – المستول. – الشمس. – الحمام. – السلطان. – الوزير. – الطفلين.	– المرآة. – الصياد. – الأمير.

ويرجع التحوير في حكاية «وش من خضرة» للأسباب الآتي ذكرها:

– **السبب النفسي:** والمتمثل في الكبت لمشاعر الكره لزوجة الأب من ناحية بإعتبار السلطة التي منحها الأب لها ومما أدى إلى التحوير في صورة زوجة الأب إلى صورة الأم.

أيضا الخوف من العقاب في حالة التمرد على سلطة زوجة الأب من قبل زوجة الأب نفسها لأن سلطة الأب هنا معنية مما يعكس سيطرة زوجة الأب على ربيبتها.

وتغليف صورة الأب بصورة الأم «فهي إشباع للرغبات المكبوته لدى الانسان وتوسيع خياله لتلبية حاجياته التي لم يتمكن من تحقيقها في الواقع»[1]

---

[1]– ثريا التجاني: دراسة اجتماعية لغوية للقصة الشعبية، ص 36.

– **السبب الإجتماعي**: وهو ينعكس في أعراف المجتمع بقهر صوت الربيبة وعدم الشكوى بما تقوم به زوجة الأب لأن سعادة الأب قائمة عليها وعلى عدم إثارة المشاكل في البيت لأن البيت للراحة، بعد تعب يومه في جلب المال وهذا دوره الأساسي.

– **السبب الديني**: وهو تحويل على مستوى أحد الأحداث والمتمثل في القبلة التي قام بها الأمير في حكاية بياض الثلج نجدها حورت بوقوف الذبابة على قطعة السواك التي في فم «وش من خضرة»، بإعتبار مجتمع حكاية «وش من خضرة» مجتمع محافظ مسلم لا يستسيغ هذه التصرّفات.

– **السبب الثقافي**: وهو أحد عوامل التحوير ويظهر ذلك جلي في استعمال السواك بدل التفاحة وهو أحد عناصر تجمل المرأة في المنطقة حيث يقوم السواك بوضعه في الفم حتى يزيد السنان بياضا وجمالا وقيمة الجمال هي عناصر الصراع في الحكاية. أيضا اختلاف طبيعة البيئة في الحكايتين ففي بياض الثلج نجد الغابة وفي حكاية «وش من خضرة» نجد الجلاء ونجد «الآبار» و «الحوش» و «الرحى» و «الناقة» مما يعكس بيئة صحراوية. فكان التغير بما يلائم البيئة.

– **السبب السياسي**: السلطة في حكاية بياض الثلج تنطلق من الهرم من القصر بينما السلطة في حكاية «وش من خضرة» تنطلق من البيت وهذا يعكس العرف الاجتماعي الذي يستمد أهل المنطقة قوانينهم وهو غالب على سلطة الدين في أمور الحياة. كما سبق وأن أشرنا إلى ذلك.

– **السبب التاريخي**: إن وجود حالة من الجهل والظلم والتقهقر في المجتمع نتيجة وجود فترة استعمارية لا يستهان بها جعل من وجود هذا النوع من الحكايات يعكس حجم التأثير الذي تركه المستعمر في أذهنة الناس في تقبل مثل هذا النوع من الحكايات، كنوع من الترفيه والتفريغ في نفس الوقت ومع ذلك نجد تداخل في النصين وأما نسميه بالتناص.

وقبل الحديث عن ذلك وجب عليه التطرق إلى مفهوم التناص ثم كيف تمظهر في النص مع البحث في مرجعياته.

هذا ما تؤكده ليلى رزلين قريش في قولها «لا شك في أن هذا النوع القصصي الشعبي أخذ ينتشر في الأوساط الشعبية الجزائرية منذ عهد مبكر، غير أن فترة الاحتلال الفرنسي للبلاد قد ساعدت على نشرها بشكل واضح بما كانت تمتاز به من هيمنة سياسية وجور اجتماعي، تعد هذه الحالة السياسية الاجتماعية من بين أقوى الدوافع الزمنية التي تعمل على ازدياد الزواج الشعبي حيث تستخدم القصة للتخفيف عن المكتوبات»[1] وما دعم هذا الحضور والانتشار بين أوساط المجتمع وهو تلك «الحالة الاجتماعية البائسة تـــزداد

---

[1]– القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي، ص 200.

بؤسا وشقاء وجورا بقدر ما كانت الهيمنة السياسية الاستعمارية تستقر على أسس متينة أصبحت تبدو طبيعية وتعتمد على براهين قاطعة لا تترك مجالات للحوار، فأين كانت توجد.

– في هذا التنظيم الاجتماعي ... وسائل التعبير عما كان يجيش في النفس من أحاسيس مؤلمة ومعاناة مريرة .. لذلك التجأت الأوساط الشعبية الجزائرية إلى الأخذ بالقصة كوسيلة للتخفيف والمكتوبات للتعبير عن نقدها للسياسة السائدة»[1].

فواقع المجتمع كان دافعا للإتلاف حول هذا النوع من الحكايات كنوع من التنفيس عن حالة الكتب نتيجة الظلم وفي نفس الوقت غرس عناصر الهوية التي حاول الاستعمار طمسها، هذا ما سنحاول استخراجه من المدونة التي بين أيدينا وإبراز ما هو ثابت وما هو متحول بالمقارنة مع الحكاية الأصلية حكاية بياض الثلج وهو إثبات تلاقح ثقافي معدل وفق ايديولوجيات البيئة الجديدة أو ما يطلق عليه من الناحية الفنية بالتناص وقبل إظهار هذا الجانب الفني لابد لنا من التطرق إلى مفهوم التناص؟.

_التناص*وأثره في حكاية «وش من خضرة»:

جاء مفهوم التناص نتيجة اختلاف وجهات النظر للمعني بالنسبة للكاتب ومن ناحية القارئ المتلقي وجهة نظر النص حيث عد المعنى من وجهة نظر النص «هو نتيجة علاقة تفاعلية لعدة نصوص من نفس النوع الأدبي أو من أنواع وعصور مختلفة»[2].

ويعرّفه جيرارجينت فيقول: «أما أنا أعرفه بطريقة لا شك مكثفة بعلاقة حضور متزامن بين نصين أو عدة نصوص، بمعنى عن طريق الاستحضار Eidétiquement، وفي غالب الأحيان بالحضور الفعلي للنص داخل آخر بشكلها الأكثر جلاء وحرفية، وهي الطريقة المتبعة قديما في الاستشهاد Citation...، وفي حال السرقة الأدبية plagiat... وفي حال التلميح L'allusion»[3].

فجينت هنا يرجع وجود التناص من خلال التداخل من خلال:

– الاستحضار.

– الاستشهاد.

---

[1]– المرجع السابق، ص 201.

* – جذور التناص ترجع إلى الحوارية عند الناقد الروسي ميخائيل باختين Mikhail Bakhtine.

[2]– سامية محصول:التناص:اشكالية المصطلح والمفاهيم،دراسات أدبية محكمة تصدر عن مركز البصيرة للبحوث والاستشارات والخدمات التعلمية، العدد الأول: ماي 2008 م، الجزائر، ص 65.

[3]– المرجع نفسه، ص 71.

- السرقة الادبية.

- التلميح النقاد.

هذا عند الغرب على سبيل المثال لا الحصر، أما عند النقاد العرب نجد محمد مفتاح يستخلص تعريف التناص من خلال تعاريف بعض النقاد الغرب له في ثلاث نقاط:

1- فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة.

2- ممتصا لها ليجعلها من عندياته ، وتصييرها منسجمة مع فضاء بنائه، ومع مقاصده.

3- محولا لها بتمطيطها أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها، ودلالتها أو بهدف تعضيدها.

فالتناص إذا ليس مجرد ضم نصوص مع بعضها البعض فحسب، بل هو إدخال هذه النصوص في علاقات حية مـــن شأنها أن تربط الأوشاج المختلفة لثقافة معينة، أو ثقافات متباينة مشكلة بذلك نص جديد حيث تتعالق ،وتذوب هذه النصوص من خلال غلبة عناصر ثقافية على الأخرى، هذا ما سنحاول إظهاره من خلال رصد جملة من التناصات في حكاية «وش من خضرة»،والبحث في مرجعيتها.

إذ نجد حكاية «وش من خضرة» تتناص مع حكاية عالمية وهي حكاية «بياض الثلج» العالمية في مقاطع عدة مع بعض التغييرات الطفيفة لكن المستمع الجيد والذي لديه إطلاع وثقافة واسعة بإمكانه الكشف عنها من ذلك نجد في حكاية «بياض الثلج» زوجة الأب الشريرة تسأل المرآة السحرية بينما في حكاية «وش من خضرة» نجد الم تسأل الشمس لنفس الاعتبار الذي تسأل عنه زوجة الأب في حكاية بياض الثلج وهو البحث عن الجمال الخالد.

أيضا في مقطع آخر نجد طريقة تخلص زوجة الأب لبياض الثلج كان بإرسالها مع الصياد لقتلها في الغابة لتفوز هي بالجمال الأبدي نجد نفس السبب الذي ترسل من أجله «وش من خضرة» مع الخيط إلى مكان بعيد لا تعرف طريق العودة وتموت جوعا وتفوز هي بالجمال.

نجد تناصًّا في مقطع آخر مع حكاية بياض الثلج وهو طريقة التخلص من البطلة في بياض الثلج كان من خلال تفاحة مسمومة بالمقارنة مع «وش من خضرة» التي أرادت أمها التخلص منها بالسواك المسموم.

وكذلك نجد التناص على مستوى أحداث النهاية بإنقاذ الأمير لبياض الثلج والزواج منها، وفي الجهة المقابلة نجد السلطان في حكاية «وش من خضرة» ينقذ حياتها ويتزوجها.

وهذا يعكس بشكل جلي مرجعيته هذا التناص وهي مرجعية غريبة ترجع لوجود الاستعمار لفترة طويلة من الزمن مما ساعد على انتشار هذا النوع من الحكايات.

هذا لا يعني غياب تناص ذو مرجعية عربية ولعل ذلك ظاهر بشكل واضح في تناص جزء من مغامرة «وش من خضرة»، مع حكاية محلية أخرى تدعى حكاية «السرد بن ورد»، من خلال المقطع الذي تذهب فيه

«وش من خضرة» تبحث عن حل فك السحر عن إخوتها والاختبارات الثلاثة التي اجتازتها، فهي مماثلة تماما لحكاية البطلة في حكاية «السرد بن ورد» التي ذهبت في رحلة لبحث عن شخصية «السرد بن ورد».

أيضا نجد بعض الرواسب الدينية عكس تناص الحكاية مع قصص القرآن الكريم، من ذلك وجود أداة «العكاز» الذي يتناص مع «عصى موسى» في تحولها، فإن العكاز بضرب الحمام به يعودون إلى أصلهم. وذلك في قوله تعالى: ((وَأَوْحَيْنَاإِلَى مُوسَى أَنْ أَلْقِ عَصَاكَ فَإِذَاهِي تَلْقَف مَايَأْفِكُونَ))[1] وهنا تتناص العصا في إبطال مفعول السحر.

وهذا يظهر التأثير الواضح بالثقافة الشعبية بالموروث الديني بشكل جلي. وبشكل عام فإن التفاعل النصي في حكاية «وش من خضرة»، هو تفاعل نصي خارجي حيث يتفاعل النص مع نصوص أخرى.[2]

ثانيا: قراءة الوظائف السيميائية للمتن الحكائي (وش من خضرة):

1- عنوان النص الحكائي:

عتبة النص:

أ- سيميائية العنوان: «وش من خضرة»

«وش من خضرة» هو عنوان لنص حكاية شعبية لراوية.تضمن أربعة مقاطع سردية، جاءت كلها نثرا لسرد شفاهي يعكس التراث الشعبي في أحد أشكال التعبير الشفاهي:

1- مضمون النص الحكائي الشعبي:

هو نص نثري شفاهي لصاحبته فاطمة حفوظة حيث اعتمدت فيه السرد الشفاهي لحكاية «وش من خضرة» التي عكست بدورها صورة من صور القهر الاجتماعي لشخصية المرأة بشكل عام والربيبة بشكل خاص، وذلك من خلال سلطة العادات والتقاليد والعرف الذي يكون في غالب الأحيان بعيد عن النص القرآني المشرع الأساسي والمطلق في حياة المجتمع السوفي، ومن خلال هذا السرد كشفت الحكاية عن هذه القضية التي تعانقت في الأصل مع حكايات عالمية أخرى لعل أبرزها بياض الثلج مما يعكس الطابع الإنساني لهذه المشكلة. وفي ذات الوقت محاولات علاجها.

2- سيميائية العنوان:

ما يهمنا هنا هو ليس كيف كان اختيار العنوان هل هو قبل النص أم بعد النص نهاية النص، ذلك لأن دلالات العنوان تبقى مفتوحة على جميع القراءات المرتبطة بمضمون النص ومعانيه المختلفة والمتشابهة.

---

[1]- سورة الأعراف، الآية 117.

[2]- سامية محصول:التناص:اشكالية المصطلح والمفاهيم، دراسات أدبية، العدد الأول، ص 76.

ويظل العنوان المفتاح الذي يرشد إلى البواب التي يمكن من خلالها الولوج إلى عالم النص والسؤال الذي نطرحه هاهنا هو حول العلاقة بين ثنائية النص/ العنوان؟

3- ثنائية النص/ العنوان:

«نعدّ العلاقة عنوان/ نص الملتقطة عبر هذا التدرج، أو رسالة موجهة للقارئ و المنتجة للرغبة في سد الفضول»[1]، ذلك أن العنوان قد يفصح عما بداخل النص فينقص من الفضول، أو العكس يغذي فضول القارئ لمعرفة أبعاد النص و محموله الدلالي وبهذا «يدخل العنوان والرواية في علاقة تكاملية وترابطية: الأول يعلن والثاني يفسر ملفوظا مبرمجا على درجة إعادة إنتاج أحيانا، وفي الخاتمة عنوانه ككلمة في النهاية ومفتاح نصه»[2].

وانطلاقا من هذا التعريف فإن العنوان والنص يتكاملان ويترابطان، والعنوان الذي بين أيدينا يتكون من شقين:

وش من؟/ خضرة.

الشق الأول هو عبارة عن سؤال وطبيعة معنى هذا السؤال لا تتحدد إلا بوجود الشق الثاني لتكتمل معرفة إذا كان هذا السؤال عبارة عن استفهام؟ أو سؤال تعجب! وما يحدد أيضا طبيعة السؤال هو البنر الذي يحيلنا مباشرة إلى أن السؤال تَعجُّبي؛ لأن النبر يكشف بشكل مباشر للمتلقي مدلول السؤال.

وهو الانبهار والتعجب لشيء وبالإضافة للشق الثاني للعنوان يكشف لنا أن سبب الانبهار هو اللون الأخضر هو اسم فتاة وبما أن كان بنبرة الانبهار هذا يعني أن اللون الأخضر هو محل إعجاب لجماله لا لقبحه بالنسبة للشخصية التي تحمل اللون.

وبالعودة إلى دلالة اللون الأخضر نجد أنه «يمثل في العقيدة الإخلاص والخلود والتأمل الروحي ويسمى لون الكاتولوليك المفضل، ويستعمل في عيد الفصح ليرمز إلى البعث واللون الأخضر الحائل هو لون التعميد عند المسيحيين... ومن أجل ارتباط هذا اللون بالحقول والحدائق والشجار ارتبط عند المسلمين بالنعيم والجنة في الآخرة»[3] كما ورد هذا في سورة الكهف الآية 31 في قوله تعالى «وَيَلْبَسُونَ ثِيَابًاخُضْرًامِّن سُندُسٍ وَإِسْتَبْرَقٍ»[4].

---

[1]- عبد القادر علولة: قراءة سيميائية في عنوان" الاجواد"،دراسات أدبية، دورية فصلية محكمة، تصدر عن مركز البصيرة للبحوث والاستشارات والخدمات التعلمية، جوان 2009، العدد الثالث، ص 111.

[2]- المرجع نفسه، ص 112.

[3]- عبيدة صبطي: نجيب بخوش، الدلالة والمعنى في الصورة، دار الخلدونية، ط 1، 2009، ص 43.

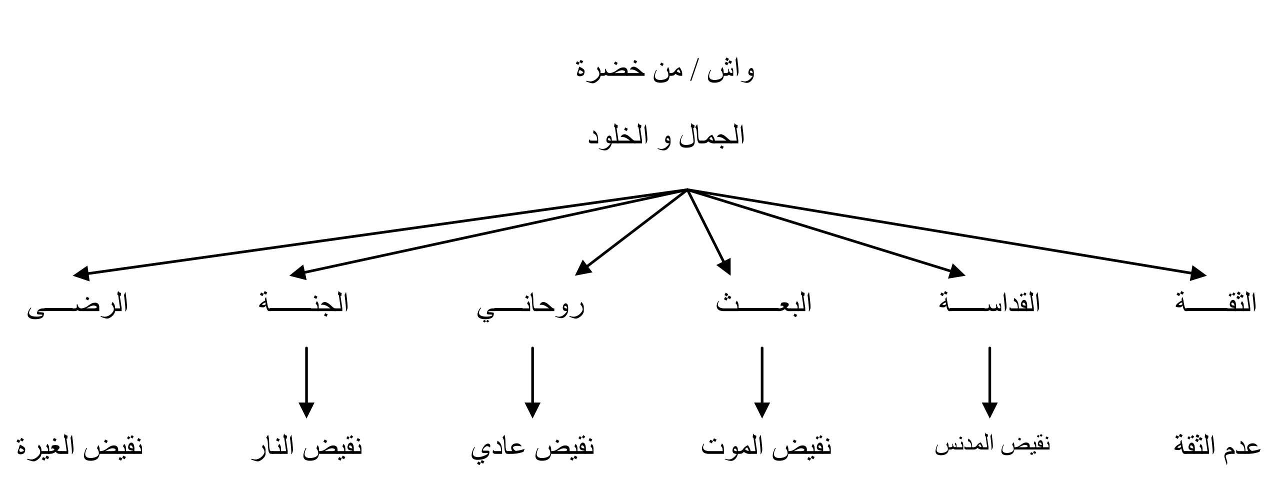
[4]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ففي الثقافتين الغربية والعربية دل اللون الأخضر على الجانب المقدس ومن ناحية أخرى دل هذا اللون على الجمال والخلود وهذا يعني أن الشخصية في الحكاية جاء اسمها من باب الانبهار لهذا الجمال الأخاذ الخالد الذي لا يزول.

2–دلالة اللون :

أ–دلالة اللون الأخضر في ثقافة منطقة وادي سوف:

يعكس اللون الأخضر التراث الشعبي الكثير من الدلالات الاجتماعية نتيجة التأثر الشديـــد بالخرافـــات أو المعتقدات. فنجد أضرحة الأولياء الصالحين تغطى برداء أخضر والطفل الذي يقدم على الختان يوضع له بالإضافة إلى الشريط الأبيض والأحمر شريطا أخضر، دلالة على الخطوبة في المستقبل وهذا «يعكس أن اللون الأخضر في التراث الشعبي الأكثر استقرارا في دلالاته هو من الألوان المحبوبة ذات الإيحاءات المبهجة كاللون الأبيض. ويبدو أنه استمد معانيه المحبوبة من ارتباطه بأشياء مبهجة في الطبيعة كالنبات و بعض الأحجار الكريمة كالزمر، ثم جاء في المعتقدات الدينية للتعميق من هذه الإيحاءات حين استخدمت اللون الأخضر في الخصب والرزق وفي نعيم الآخرة... فهو يبعث على التفاؤل وعلى الجمال المستمد من جمال الطبيعة»، ومن هنا يمكن استخلاص الدلالات الآتية من خلال عنوان الحكاية «وش من خضرة»



فدلالة المعنى هنا لكلمتين تحيلنا إلى النذرة والغيرة والانتقام، والصراع الحاصل في بيئة الحكاية والذي فرض وجود صراع في الحكاية.

وما يدل على هذا الصراع يتجسّد في الجمال التالية:

– «قالت الأم لازم نتخلّص منها»[1].

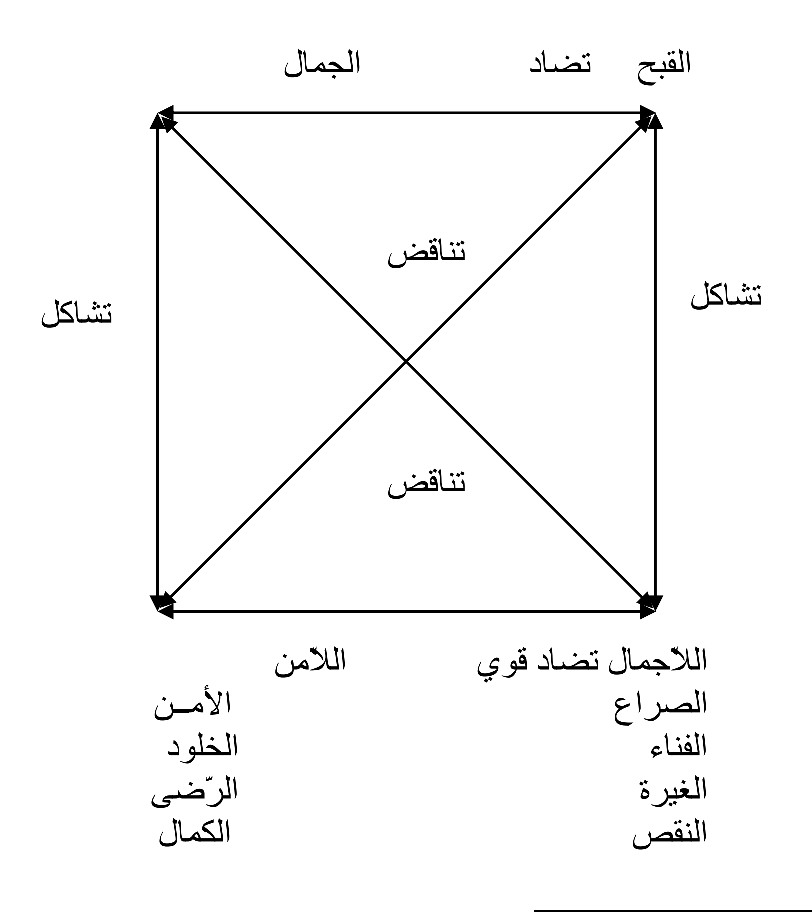
---

[1]– الراوية .

- «نايا زينة أو «وش من خضرة» فايزة علينا»[1].
- «قالتلهاردّي بالك تروحي معها»[2].
- «قالتلها شدّي راس الخيط تاع لقيام وامشي وين يحد»[3].

هذا الحقل الدلالي السلبي الذي يتجمع تحت النذرة والغيرة والانتقام والصراع يعكس فترة من حكاية المرأة في المجتمع السوفي في نواحي مختلفة اجتماعية حي يبرز لنا عدم حرية المرأة لاختيار شريك حياتها وتزويجها في سن مبكرة جدا، تقضي على مرحلة الطفولة لديها والاستمتاع بشبابها هذا من ناحية، فهي تعكس صورة الربيبة في ظل سلطة زوجة الأب الشريرة وكذلك تصور لنا صورة النظام أو السلطة العرفية التقليدية التي تغلب على ما جاء به الشرع من استشارة الفتاة قبل الزواج. وكذلك سلطة الرجل المقدس حيث من الطابوهات أن تصل إليه شكوت الأبناء لأن دوره جلب المال لا المشاركة الأسرية بشكل فعلي فهو سلطة على الأوامر فقط.

فــ«وش من خضرة» تعد الفاعل في ثنائية القبح/ الجمال التي تحكم السياق العام للنص والتي تمثلها بالمربع السيميائي الآتي:



[1]- المرجع السابق.

[2]- المرجع نفسه.

[3]- المرجع نفسه.

ومن خلال مربع غريماس نكشف عن جملة من الثنائيات الضدية التي عكست حجم الصراع الذي أطر الحكاية من أولها إلى آخرها، قد لخص في عنوان «وش من خضرة» الذي يعد مرآة عاكسة لحياة المرأة في فترة زمنية بعيدة، ونظرة المجتمع لها وكيف حاولت من خلال اقتباس معاناتها من خلال حكاية «بياض الثلج»[1] التي كشفت عن مشكلة إنسانية لم تقتصر على المجتمع السوفي بل هي المجتمعات المتقدمة ؛وهنا نقف على دلالة اللون الابيض في حكاية«بياض الثلج»كونها تتناص مع حكاية«وش من خضرة»، وهل له نفس الدلالة أللون الأخضر؟

ب– دلالة اللون الأبيض: «يُعَدُّ اللون الأبيض منذ العصور القديمة مقدسا، ومكرسا لإله الرومان، ولأن اللون الأبيض يرمز للصفاء والنقاوة، فإن المسيح عادة ما يمثل في ثوب أبيض، وكثر ورود هذا اللون في الكتاب المقدس للتفاؤل والإشراق»[2].وبالبحث في التراث الشعبي نجد اللون الأبيض كما ورد في ألف ليلة وليلة «المنديل الأبيض» إشارة إلى آلام المحبين على المحبوبين، ورمزا للخير والتفاؤل والخلق القويم في «كليلة ودمنـــة»، ومنه فإن اللون الأبيض يحمل دلالات ايجابية في مجملها من سلام ورمز للخير والخلق القويم أي أن شخصية «بياض الثلج»[3] تعكس حجم النقاء والطبيعة والإحسان بداخلهامما جعلها تلقب به ليس كجمال شكلها فحسب بل كجمالها الداخلي في تعاملها مع الأقزام ومع زوجة الأب التي اعتقدت أنها عجوز تبيع التفاح.

---

[1]- الاخوين جرايم رابونز:وقصص اخرى،ص 139-144.

[2]- عبيدة صبطي و نجيب بخوش: الدلالة والمعنى في الصورة، ص 42.

[3]- الأخوين جريم رابونز: وقصص أخرى، ص 139-144.

2- الوحدات السردية لحكاية «وش من خضرة»:

يتكون المتن الحكائي من وحدات سردية متنوعة على النحو الآتي:

المقطع	أصناف الوظائف	الوظائف	ملخص الجمل السردية
1	اضطراب تحول	* تهديد	- تفوق «وش من خضرة» على أمها بالجمال.
		* مواجهة	- قرار الأم التخلص من بنتها «وش من خضرة».
		* قضاء على التهديد	- تمكن «وش من خضرة» من الهروب من البيت.
		* متابعة	- اكتشاف الأم لقرب ابنتها «وش من خضرة»، وبحث الأم عن مكان احتباء البنت.
		* خدعة	- ادعاء الأم بالمرض وطلب مساعدة ابنتها في عمل النسيج.
		* تواطؤ	- انطلاء الحيلة على البنت وعودتها للبيت مع الأم.
		* تحذير	- تحذير الصديقة «لوش من خضرة» وعدم تصديقها لها.
	الحـــــــل	*القضاء على التهديد	- إرسال «وش من خضرة» إلى الغابة مع خيط لقيام (المنسج) إلى أن ينتهي طول الخيط وحل عليها الظلام وجاعت وعطشت.
2	اضطراب	* حصول افتقار	- إحساس«وش من خضرة» بالجوع والعطش وانعدام الأمان.
	تحول	* مواجهة	- بدأت بالبحث عن حل لوضعها من خلال خربشة الأرض لتجد شيئا تقتات به.
		*القضاء على الافتقار	- دخلت قصر الغولة وعثورها عل الأكل والماء لسد حاجاتها.
		* تهديد	- خوف «وش من خضرة» من الغولة.
		* متابعة	- محاولة الغولة الكشف عن من يقوم بأعمال

			التنظيف في بيتها.
		* مواجهة	– كشف الغولة عن وجود «وش من خضرة».
		* مساعدة	– احتواء الغولة لــ «وش من خضرة» واعتبارها واحدة من العائلة وتوصية أولادها للعناية بها.
		* رحيل	– سفر إخوتها وتركها في عهدة جارهم الغول.
		* تكليف	– تكليف الغول بحماية «وش من خضرة».
		* نقض	– خيانة الغول للأمانة ومحاولة أكل البنت.
		* تلقي	– إحساس أخيها بخطر حول «وش من خضرة» من خلال الحلم.
		* فشل	– فشل الغول في فتح الباب الأخير.
	الحل	*نجاة	– عودة الإخوة وإنقاذ أختهم والقضاء على الغول.
3	اضطراب	* تهديد	– تهديد الغول بترك علامة قبل قتله.
	تحول	* علامة	– الشجرة الغريبة التي نبتت مكان .... الغول.
		* تحول هيئة	– تحول الغول الجار بعد موته إلى شجرة.
		* تحذير	– قول«وش من خضرة» محذرة إخوتها من أخذ الخشب من الشجرة.
		* انتهاك التحذير	– تجاهل الإخوة تحذير أختهم وانتهكوا التحذير.
		* تحول الهيئة	– تحول إخوتها لحمام عند قطعهم الخشب من الشجرة.
		* عقاب	– تحقق العقاب الذي وعدهم به الغول الجار قبل حرقه وتحولهم إلى حمام.
		* خروج	– قررت «وش من خضرة» بعد التفكير أن تذهب لدبار لحل مشكلتها.
		* تتبع	– دخلت بلاد وخرجت بلاد للبحث عن الغولة التي تملك الحل الذي أشار عليها به الدبار.

		* مواجهة	- واجهت الغولة (ابنة الغول).
		* تلقي مساعدة	- تلقت مساعدة من قبل الغولة (ابنة الغول).
		* تكليف بمهمة	- عليك بالماء تا ع أب الغولة.
		* انجاز المهام	- عليك بالطعام تا ع أب الغولة.
		* تلقي مساعدة	- عليك بقطعة من برنوس أب الغولة.
		* تكليف بمهمة	- عليك بعكاز أب الغولة.
	الحل	* نجاح المهمة	- دلو ماء قبل أن يستفيق أب الغولة.
			- قامت «وش من خضرة» بكل ما طلب منها.
			- ساعدت الغولة بتنفيذ المهمة.
			- كلفت الغولة «وش من خضرة» بإعطاء اخوتها الأدوات السحرية التي جلبتها معها (الماء، الطعام، الشعر، العكاز).
			- عودة إخوتها إلى طبيعتهم من خلال الأدوات السحرية.
4	اضطراب	* تهديد	- معرفة الأم بوجود «وش من خضرة» من خلال متسول.
	تحول	* خداع	- قامت الأم بإعطاء المتسول أدوات سحرية إلى ابنتها «وش من خضرة» دون علمه بوجود سم فيها.
		* إلحاق الأذى	- حين تلقت «وش من خضرة» المشط والكحل والسواك الذي كان فيه السم قامت بوضع السواك في فمها واعتقاد الأم والإخوة بموت «وش من خضرة» بعد وضعها للسواك.
		* علامة	- وضع الإخوة دلو من فضة و آخر من ذهب على ظهر الدابة التي تحمل جثة أختهم.

		* انتقال مكاني	- انتقلت «وش من خضرة» على ظهر ناقة إلى مكان آخر.
		* مواجهة	- التقاء السلطان والوزير بــ «وش من خضرة» التائهة على ظهر ناقة.
		* تلقي مساعدة	- أخذ الملك «وش من خضرة» وطلب من الخادمة الاعتناء بها.
		*القضاء على الافتقار	- حين حطت ذبابة على السواك قام السلطان بطردها بيديه فسقط السواك.
		* زواج	- بسقوط السواك عادت الحياة لــ «وش من خضرة» وتزوج الملك بها.
		* خروج	- خروج الإخوة ومرورهم على قصر السلطان.
		* مواجهة	- تقابل إخوتها مع أولادها أمام القصر يلعبون.
		* علامة	- وجدوا دلوا من الذهب ودلوا من الفضة بين أيدي الأطفال، واكتشافهم لهذه العلامة.
		* اختبار	- فكروا في خطة للكشف عن وجود أختهم على قيد الحياة داخل القصر من خلال المدح أمام القصر.
	الحل	* نجاح الاختبار	- تعرف الأخذ على أصوات إخوتها وعاشوا معها في القصر.

3-الفواعل في حكاية «وش من خضرة»:

إن مدار الوظائف الواحد والثلاثين لبروب تجسدها سبع شخصيات أو ما يطلق عليها بالدوائر السبع العاملة لإدراك منه أن «الحكاية الخرافية لا تتحدد بوظائفها والعناصر المساعدة فحسب، بل إنها تتحدد فضلا على ذلك بشخوصها»[1] وهي موزعة كما يلي:

1- شخصية المعتدي (أو الشرير): ووظيفتها هي أداء البطل أو أحد أفراد الأسرة[2].

2- شخصية المانح (أو المزود): تختبر البطل ويمنحه الأداة السحرية.

3- شخصية المساعد: هو الذي يساعد البطل على تجاوز الأخطار وتحقيق هدفه.

4- شخصية الأمير (أو الشخصية موضع البحث): هي الشخصية التي يرغب البطل في الحكاية الوصول إليها والاتصال بها.

5- شخصية الباعث: وهي شخصية ترسل البطل لأداء مهمة معينة.

6- شخصية البطل: شخصية مثابرة معاصرة تدور حولها أحداث الحكاية.

7- شخصية البطل المزيف: وهي الشخصية التي تدعي البطولة وتحاول التشبه بصفات البطل لكن في الأخير يكشف أمرها.

والجدول التالي يوضح الدوائر السبع الفاعلة للحكاية:

عنوان الحكاية	الشخصية الشريرة	الشخصية المساعدة	الشخصية المانحة	شخصية الأميرة	شخصية المرسل	البطل	البطل المزيف
وش من خضرة	- أم وش من خضرة - الغول	- الدبار -الصديقة - بنت الغول	بنت الغول	/	/	وش من خضرة	/

لقد استفاد إغريماس من أعمال سابقيه في بناء تصوره للنموذج العاملي فكان «مكملا للأبحاث الشكلانين الروسية التي تناولت الحكايات الخرافية، وخاصة ابحاث «فلاديمير بروب»، فإذا كان هذا الأخير أوضح مفهوم العوامل دون أن يوضح المصطلح نفسه، وخاصة عند ما وزع على سبع شخصيات أساسية، وهي التي اعتبرها بمثابة عوامل»[3]، حسب ما رأي غريماس هذا من ناحية،ومن ناحية أخرى استفادت من الدراسات الانثروبولوجية السابقة في هذا المجال، وكذلك من مفهوم العوامل في

---

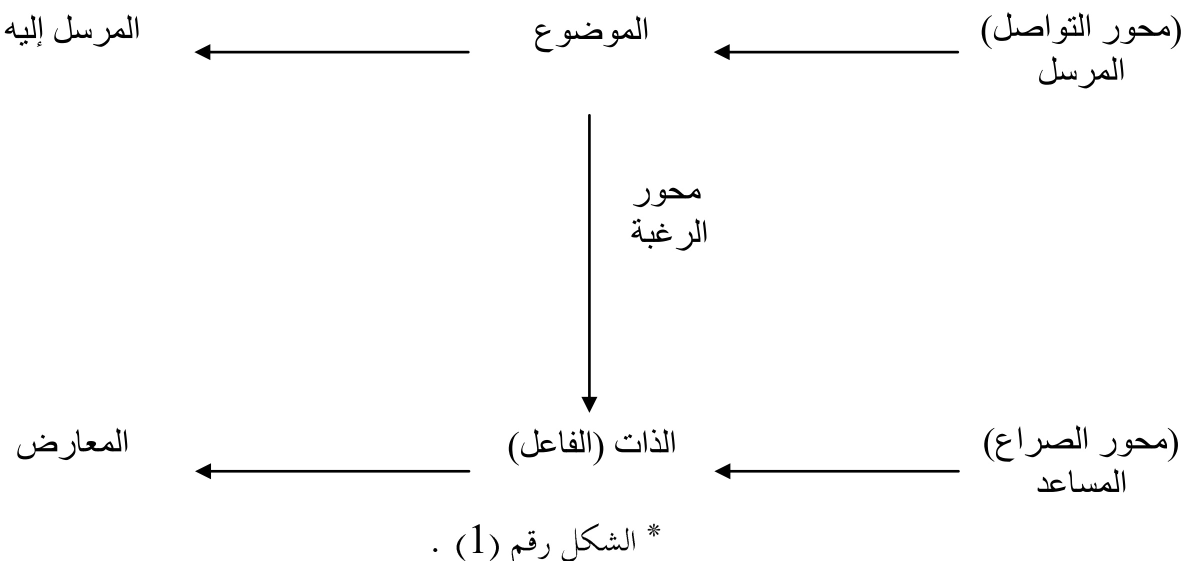
[1]- نبيلة إبراهيم: قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية،دارالعودة،بيروت،دط،1974، ص 41.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- حميد الحميداني:بنية النص السردي من منظور نقدي،ص 33.

اللسانيـــات، وذلك انطلاقا من ملاحظة «تسنير»Tesnière، الذي شبه الملفـــوظ البسيـــط بالمشهـــد، والملفوظ عنده هو الجملة. لأن الوظيفة بمثابة ادوار تقوم بها الكلمات داخل الجمل، تكون فيها الذات داخل النموذج فاعلا، والموضوع مفعولا[1]

نوضحها في الشكل التالي للنموذج العاملي:



* الشكل رقم (1) .

إذ يقوم النموذج العاملي على ستة عوامل تتنظّم وفق محاور ثلاثة، والعامل عند غريماس هو«دور تقوم به الشخصية في مجرى الفعل»[3]، وقد يكون فرديا أو جماعة، إنسان، حيوانا، أو فكرة مجردة مذكورة أو يستنتج من خلال الحكي، بحسب تموضعه في المسار السردي للحكي[4].

فالعوامل عند غريماس «هي ستة الدور الوظيفي لكل شخصية من خلال العلاقات العاملية التي تربطها بالشخصية الأخرى، هذا ما شكل في التحليل السردي النموذج العاملي، وتكمن بساطته في أن كله متمحور حول موضوع الرغبة الذي يسعى الفاعل لأجله. ويقع كموضوع للتواصل بين المرسل والمرسل إليه ورغبة الفاعل من جهته موجهة وفق إسقاطات المساعد والمعارض»[5].

وهذه العوامل الستة على النحو التالي:

---

[1]- ينظر: المرجع السابق، ص 32-33.

* الشكل رقم 1: نادية بوشفرة: معالم سيميائية في مضمون الخطاب السردي،دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، المدينة الجديدة تيزي وزو، د ت، د ط،ص 87-90، أيضا مقتبس: من السعيد بوطاجين: الاشتغال العاملي، دراسة سيميائية، ص 16.

[3]- السيد إمام: مدخل إلى نظرية الحكي، مؤتمر أدباء مصر للأبحاث، الهيئة العامة لقصور الثقافية،الدورة23، مرسى مطروح مصر،2008،ص 47.

[4]- السعيد بو طحين: الاشتغال العاملي، دراسة سيميائية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2000، ص 16.

[5]- نادية بوشفرة: معالم سيميائية في مضمون الخطاب السردي،ص 86.

- الفاعل «Actant»: يمكن أن نسميه بطل القصة، لأنه يقوم بالعمل بغية الحصول على الشيء الذي يرغب فيه، فهي تلعب دور المحرك في الحكاية بحيث ترغب في الموضوع، وهذا يؤدي بها إلى ملاقاة عدد من المساعدين من جهة، وعدد آخر من معارضين من جهة أخرى.
- الموضوع «Le sujet»: هو الذي تتجه إليه رغبة الذات، أي الشيء المراد تحقيقه.
- المرسل «Le destinateur»: وهو الذي يخلق الموضوع ويجعل الذات ترغب في شيء ما[1].
- المرسل إليه «Le destinataire»: هو الذي يتجه إليه العمل المنجز من طرف المرسل، «والمرسل إليه هو الذي يعترف لذات الانجاز بأنها قامت بالمهمة أحسن قيام»[2].
- المساعد «L'opposant»: «يعمل على عرقلة جهود الذات من أجل الحصول على الموضوع، فهو يقف ضد رغبة الذات الباحثة عن موضوع القيمة».
علما أن الأدوار العاملية قد يتحول فيها الفاعل إلى مساعد أو شخصية وحدة تلعب أكثر من دور و تتقاسم الأدوار فيما بينهما.
وتنتظم العوامل الستة السابقة حول ثلاث محاور أساسية على النحو التالي:
أ- علاقة الرغبة: «Relation de désir»: تربط الذات والموضوع علاقة إصرار قائمة على القيـــام بالفعل من خلال رغبة الذات في الوصول إلى الموضوع المرغوب فيه، وتتأرجح الـــذات بين حالـــة اتصـــال أو انفصال بالموضوع، فقد تكون في حالة رغبة بالانفصال عن الموضوع أو العكس. أي حالة انفصال وتريد الاتصال به[3].
ت-علاقة التواصل «Relation de communication»: وهي تمثل محور التبليغ الذي يربط بين المرسل والمرسل إليه، فالذات الفاعلة يكون وراء مسارها محرك يثير لديها الرغبة في الوصول إلى الموضوع القيمة، وتحقيق هذه الرغبة لا يكون ذاتيا بل موجه إلى عامل آخر يسميه غريماس والمرسل إليه. فالتواصل بين موضوع القيمة والذات الفاعلة أساسه الرغبة[4].

[1]- فباني عبد الحميد: دلالات السيميائية السردية في القصيدة الشعبية «حزيه» بن قطون نموذجا، محاضرات الملتقى الخامس السيميا، والنـــص الأدبي، كلية الآداب والعلوم الانسانية والاجتماعية، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، نوفمبر 2008، ص 174.
[2]- حميد لحميداني بنية النص السردية من منظور نقدي، ص 36.
[3]- المرجع نفسه، ص 33-34.
[4]- المرجع نفسه، ص 36.

جـــ –علاقة الصراع «Relation de Lutte»: ويطلق عليه بعض الباحثين محور القدرة وهو يشكل عامل مساعد وعامل معارض تعكس ثنائية يقوم عليها الصراع بين قدرة الخير وقدرة الشر. «وينتج عن هذه العلاقة إما منع حصول العلاقتين السابقتين (علاقة الرغبة وعلاقة التواصل) وإما العمل على تحقيقها»[1].

المربع السيميائي Carré Sémiotique:

فأي نص سيميائي من الصراع لا يخلو من تباين و تشاكل سواء في بنيته السطحيـــة أو في بنيته العميقـــة، ثم أن النص كما يعبر عنه غريماس «يقوم على الموضوع تعترضها عوائق وحواجز مختلفة تحاول أن تأخذ منها حتى لا تحصل على الموضوع»[2].

من هنا كان المربع السيميائي على درجة كبيرة من الأهمية في الحقل السيميائي. إذ «يتحكم في البنية العميقة حتى تحديده لعلاقات التضاد والتناقص المولدة لصراع الدينامي الموجود على سطح النص»[3].

فهو «صياغة منطقية قائمة على نمذجة العلاقات الأولية (أو التأسيسية) للدلالة القاعدية التي تتخلص من مقولات: التناقض والتقابل، والتلازم فهو نموذج توليدي ينظم الدلالة ويكشف عن آلية إنتاجها عبر ما يسمـــى بالتركيب الأساسي (أو القاعدي) للمعنى»[4]، وهو يعني بذلك دلالات الخطاب في علاقات ثلاثة التناقـــض، التقابل (أو التضاد) والتلازم (التشاكل أو الاستتباع) من خلال التقاطبات الدلالية التي تفرزها العلاقات[5]

---

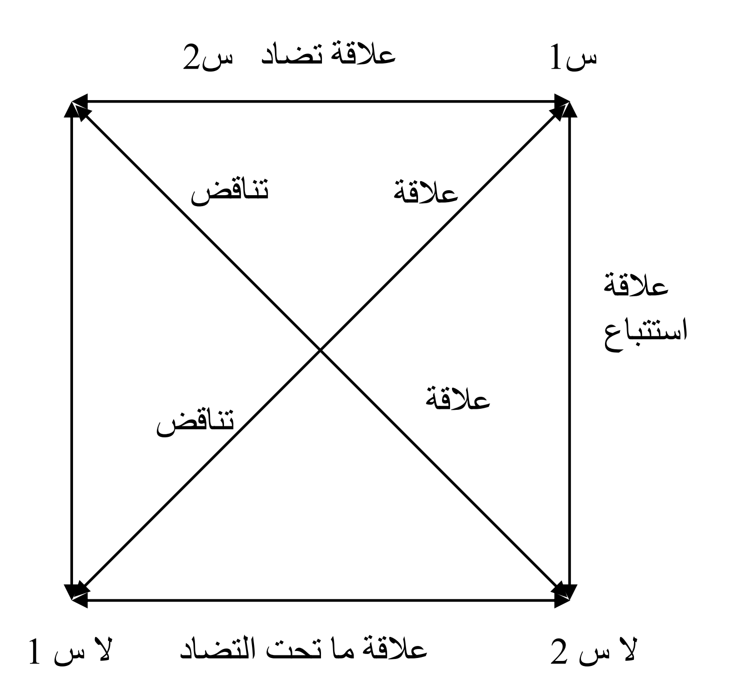
[1]– المرجع السابق، ص 46.

[2]– منقور عبد الجليل :مقاربة سيميائية لنص شعري قصيدة (خائفة) لنازك الملائكة نموذجا، مجلة الموقف العربي، ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ع 382، ص 04.

[3]– رابح بومعزة: مظاهر اسهام مدرسة الشكلانية الروس في تطور السيميائية السردية، محاضرات الملتقى الوطني الثاني للسيمياء والنص الأدبي، دار الهدى، الجزائر، 2002، ص 227.

[4]– فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، منشورات دار الاختلاف، العاصمة 2010، ص 230.

[5]– عبد الحميد بورايو: المسار السردي وتنظيم المحتوى، دار السبيل للنشر والتوزيع، الجزائر العاصمة، 2008، ص 28.

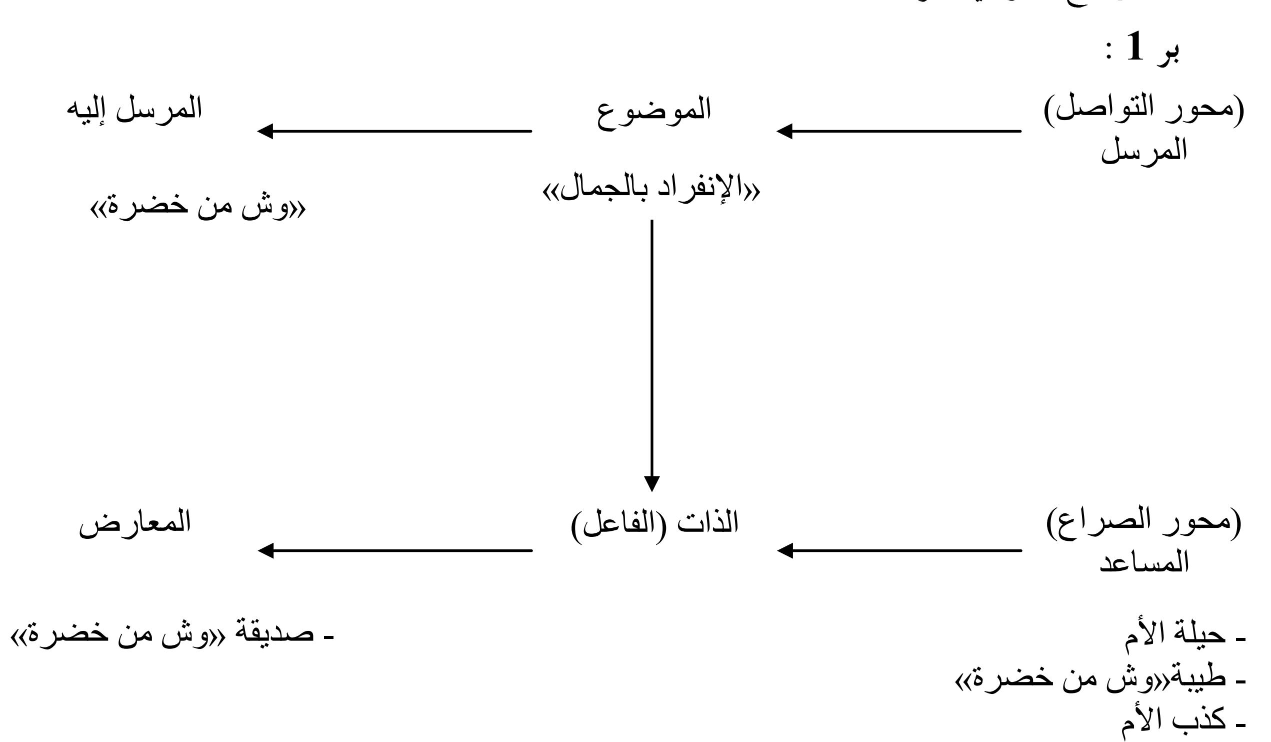


* الشكل رقم (02)

– فحكاية وش من خضرة موضوع الدراسة احتوت على أربعة برامج سردية.

– البرنامج السردي الأول:

بر 1 :



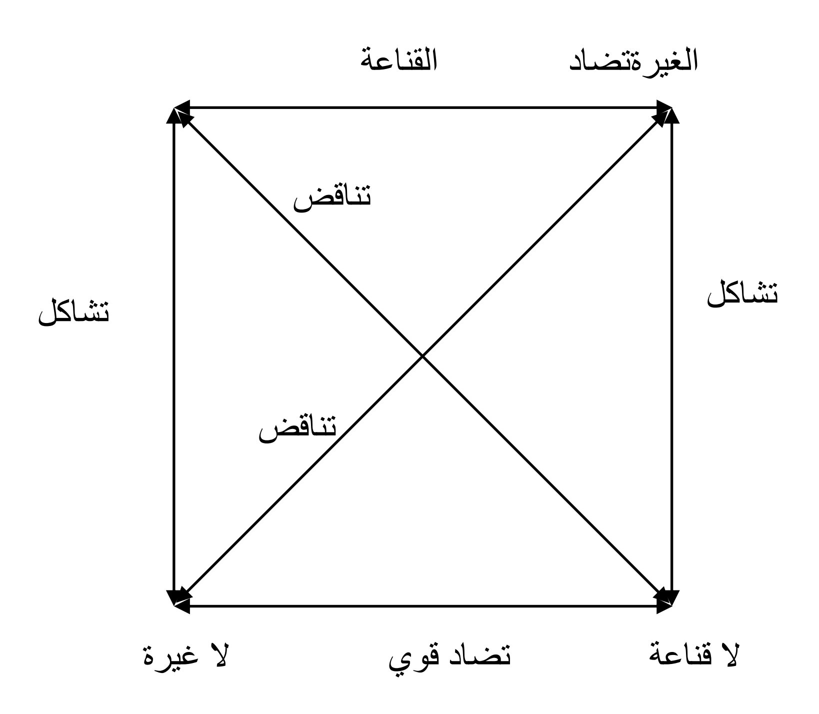
* الشكل رقم (02): فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص 231.

في بر 1_ نجد أن غيرة الأم والبحث الدائم على التفرد بالتميز من خلال الجمال الذي تسأل عنه الشمس في مطلع كل يوم بعبارة «يا شمس حنانة أمسمح نايا ولا أنت ولا وش من خضرة بنتي»[1]، فترد عليها الشمس في كل مرة « نايا زينة وأنت زينة وش من خضرة فايزة علينا»[2] فتحسرت الأم لهذه الإجابة، وهذا يعكس مرحلة سن اليأس عن المرة وغيرتها من ابنتها كرد فعل نفسي ، هذا ما حاولت الرواية تصويره عن طبيعة المجتمع السوفي حيث يكون زواج البنات في سن مبكرة جدا مما يجعلها محرومة من اللعب والتمتع بجمالها والتباهي به أمام صديقتها ؛فهي ترى نفسها أولى من ابنتها في أن تكون مرغوبة من ناحية الجمال كنوع من التعويض قامت الذات الفاعلة– التي تمثل النساء اليائسات المكبلات بالأعراف والتقاليد في اختيار مصيرهن – بمحاولة إرسال الضحية إلى مكان يصعب عليها العودة إلى المترل فيه مرة أخرى ويكون فيه هلاكها لأنه يفتقد أسباب الأمان والعيش من أكل وماء . رغم محاولة مساعدة الصديقة لها وتحذيرها .

وقد تكون صورة زوجة الأب عبرت عنها الرواية بالأم حيث لا يمكن لطفلة بالبوم عما تفعله زوجة الأب فيها . إما خوف من الأب أو نوع من الوفاء « لوش من خضرة » لمن ربتها .

في البرنامج السردي الأول كما أظهره المربع السيميائي :

1– مربع غريماس للبرنامج السردي الأول:

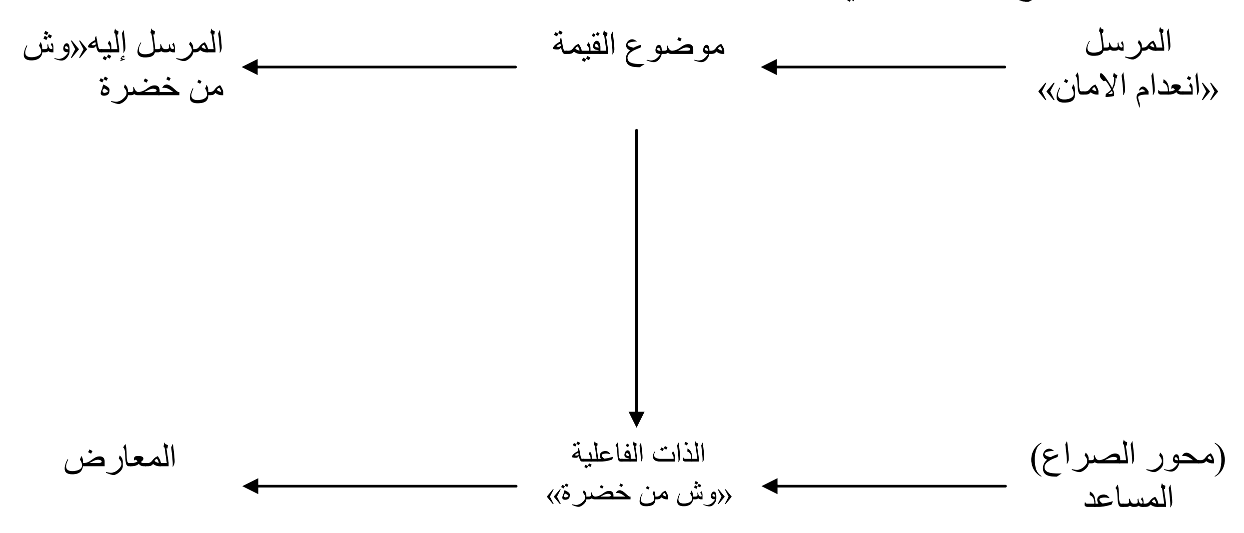


[1]– الراوية.

[3] –المرجع نفسه.

- علاقة تضاد : بين [غيرة — قناعة].
- علاقة تضاد قوي : بين [لاغيرة — لا قناعة].
- علاقة التشاكل : بين [الغيرة — لا قناعة].[قناعة— لا غيرة].
- علاقة تناقض : بين [الغيرة — لا غيرة].[قناعة- لا قناعة].

2– البرنامج السردي الثاني:



- التحول إلى أسفل الأرض (القصر)
- الأمان من الغولة
- الأخوة
- الوصية
- الأبواب السبع
- الحلم
- حرق الغول

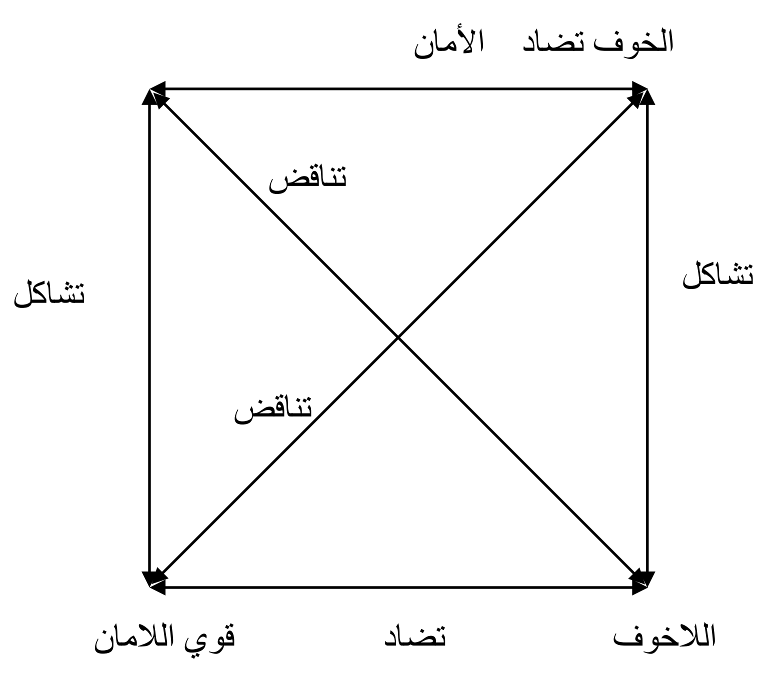
- خوف «وش من خضرة»
- موت الغولة
- غياب الأخوة
- عدم الوفاء للغول بالوعد
- انفتاح الأبواب الستة

بر 2– نجد أن انعدام الأمن والأمان والإحساس بالخوف والجوع الذي تعرضت له الذات الفاعلة «واش من خضرة» كان بمثابة المرسل أو الدافع لها قصد الاتصال بموضوع القيمة (ضمان العيش) فالدافع كان ذو طبيعة معنوية هنا، وهو بعكس أن طبيعة الحياة في هذا المجتمع لا تكون فردية بل ضمن الجماعة ، والجماعة التي حملت بها واش من خضرة كانت تنتمي إلى العالم السفلي إذ قامت «واش من خضرة»«بخربشت الأرض إشوي تحلت الأرض دخلت واش من خضرة القت قصر تاع غولة دخلته مالقتش الغولة ...»[1] وهذا يعكـــس

[1] الراوية.

حجم اضطهاد «واش من خضرة» وخلال هذه الرحلة في العالم السفلي تتعرض الذات إلى جملة من الصعاب تتجاذب مع جملة من المساعدات كما هو موضح في المخطط.

المربع السيميائي للبرنامج السردي الثاني :



يتحول المسار السردي من حالة وصل للخطر الذي واجهته البطلة الذات الفاعلة في البرنامج السردي الثاني، إذا وجدت نفسها محاطة بمكان مظلم لا يوجد فيه ماء أو طعام أو الإحساس بالأمان فحاولت الاتصال بالأمان الذي لايوجد إلا بالبحث عنه في تلك اللحظات المخيفة ، بعد أن يئست من طريق العودة بسبب خداع الأم، لها وتواطئها الذات الفاعلة في ذلك. وهذا يعكس صورة الظلم الذي يقع على البنت في مجتمع يرفض الاستماع لصوت الأنثى في الدفاع عن نفسها من ناحية ومن ناحية أخرى يعكس لنا صورة زوجة الأب المتسلطة في المخيال الشعبي، وقهر أبناء الزوج تحت سلطة زوجة الأب إذ يعد التشكي أحد السلوكات المرفوض عند الأب من زوجة الأب، وتعكس أيضا قيمة الوفاء لطفلة لزوجة أبيها التي يحاول المجتمع إعطاءها صورة الأم .

- وقد أفرز هذا الصراع من خلال علاقات:

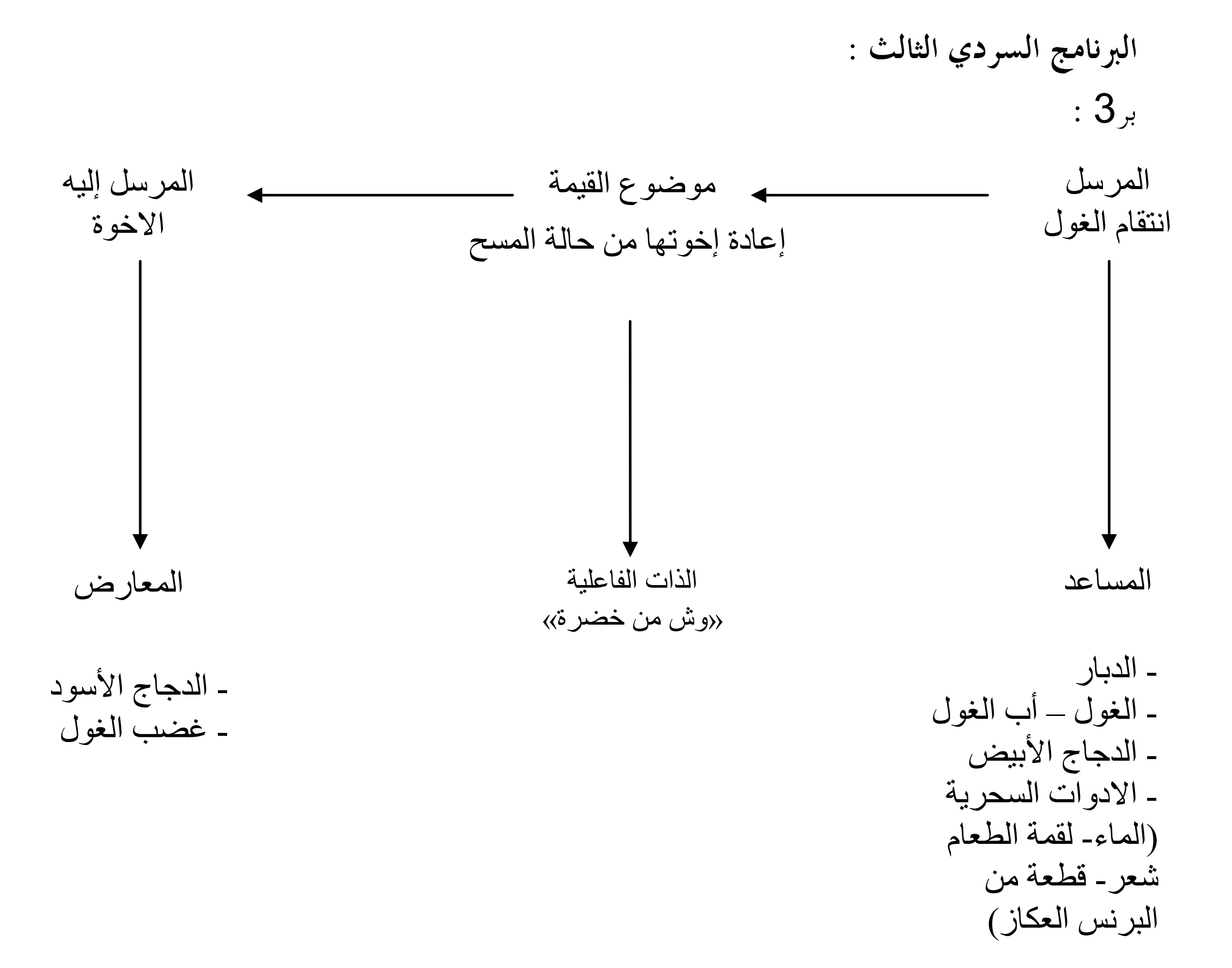
تضاد: [خوف، أمان]، تضاد قوي: [اللاخوف، اللأمان].

تشاكل: [خوف، اللاخوف]، [الأمان، اللأمان].

تناقض: [اللاخوف، اللأمان]، [الخوف، اللأمان].

البرنامج السردي الثالث :

بر3 :

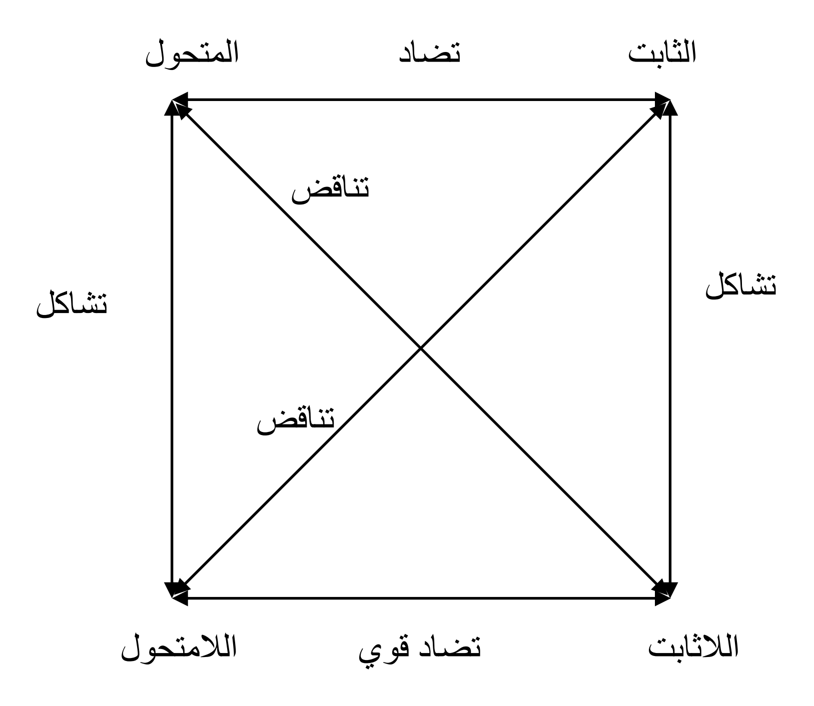


بر 3 : إن دفاع الإخوة والتزامهم بوصية الأم الغولة جعل انتقام الغول بعد موته قائم حيث قال لهم :« والله عنى دايرلكم أمارة »[1] هذا ما جعل الذات الفاعلة في تخوف من هذا التوعد وزاد ذلك هو ظهور شجرة غريبة في مكان موت الغول واحتياجهم للحطب من أجل الطهي و تحدير الذات الفاعلة «واش من خضرة » من الأخذ من تلك الشجرة حطبها. لكن الإخوة ارتكبوا المحظور وكان تحولهم إلى حمام مما جعل الذات الفاعلة في حالة صراع والذي ولد لديها الرغبة في الحصول على الحل لاسترجاع إخوتها من حالة المسخ. وخلال رحلة الصراع من أجل الوصول إلى موضوع القيمة تعرضت إلى معارضة عرقلة سيرها ومساعدة أوصلتها إلى الحل.

---

[1] المرجع السابق.

المربع السيميائي للبرنامج السردي الثالث:

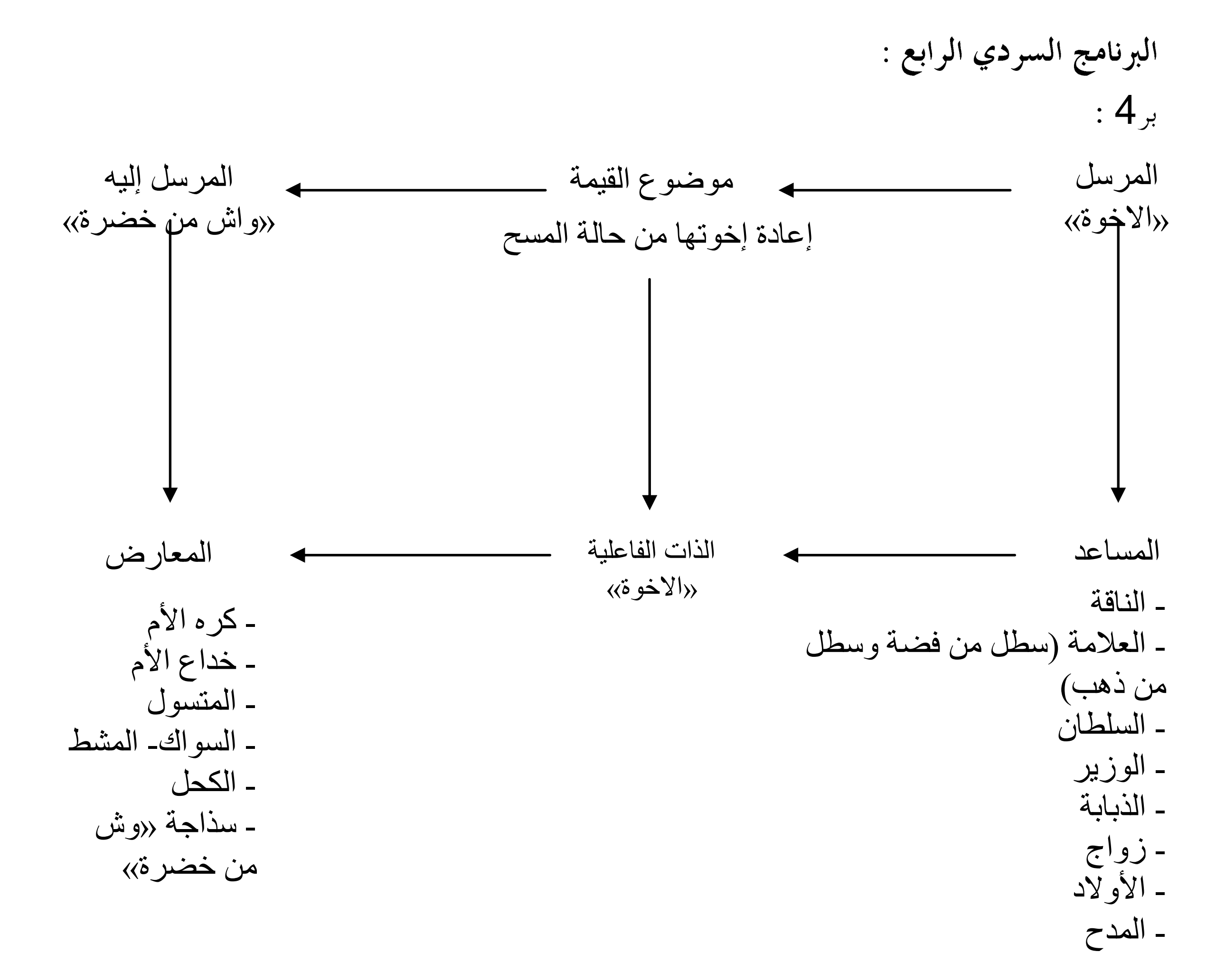


يتحول الذات الفاعلة إلى محاولة إعادة التوازن الطبيعي من حالة انفصال المتمثلة في المسخ الأخوة إلى حمام إلى الحالة الأولى الطبيعية التي كانوا عليها وبين حالة الفصل والوصل . كان الصراع قائم بين الرغبة في إعادة الهيئة وثباتها والعوارض المعرقلة لحركية البطلة وبين المساعدة التي حظيت بها الذات الفاعلة من أجل الوصول إلى موضوع القيمة مما أفرز هذه أقطاب التضاد :

- علاقة تضاد: بين [الثابت ، المتحول] – علاقة تضاد قوي [اللاثابت ، اللاتحول].
- علاقة تشاكل :[الثابت ، اللاثابت] ، [المتحول ، اللامتحول].
- علاقة تناقض :[اللاثابت ، المتحول] ، [الثابت ، اللامتحول

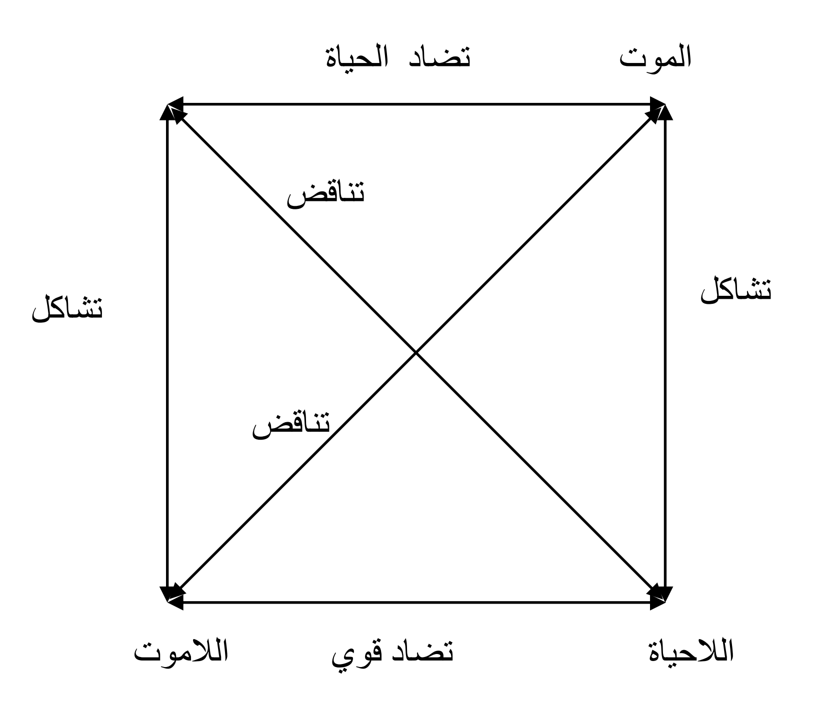
البرنامج السردي الرابع :

بر4 :



بر4 : نجد أن الذات الفاعلة تغيرت في البرنامج السردي الرابع بحكم تغير سيرورة الاحداث وذلك لن الدافع الذي حرك محور الرغبة عند الإخوة هو كشف الأم عن وجود «واش من خضرة» فعملت على إلحاق الأذى بها والذي ساعدها في ذلك مكرها والمتسول والأدوات التي فيها السم مما أفقد «واش من خضرة» الحياة كل هذا ولّد رغبة عند أخوتها بإرسالها على ظهر ناقة على أحد يعيد الحياة إليها من جديد وهذا تجسد من خلال وضع دلو من الذهب وآخر من الفضة كعلامة تمكنهم التعرف عليها من جديد ومثل ما كان هناك معارضين كان هناك مساعدين تمثلوا في شخصية السلطان والوزير والذبابة والعلامة؛ مما جعلهم في حالة اتصال بعدما كانوا في حالة انفصال في آخر الحكاية .

المربع السيميائي للبرنامج السردي الرابع :



يتغير في المربع السيميائي الأخير إلى حالة فصل بين عالم الأموات سعت الذات الفاعلة المتمثلة في الإخوة إلى السعي وراء تحقيق الوصل من خلال إعادة الحياة للأخت «وش من خضرة» تحقيقا للرغبة التي وجهتها عوارض حاولت أن تحول بينهم وبين موضوع القيمة مما ولد دلالات شكلتها العلاقات التالية :

التضاد: بين [الموت ، الحياة] ، تضاد قوي [اللاحياة ، اللاموت].

التشاكل : بين [الموت ، اللاموت] ، [الحياة ، اللاحياة].

التناقض : بين [الموت ، اللاموت] ، [الحياة ، اللاحياة].

4- التضادفي حكاية (وش من خضرة)من خلال مربع غريماس:

يعد كلود ليفي ستراوش Claude Levi-Strauss أول من تنبه إلى المبادئ الأولى التي أرسى دعائمها بروب في «دوائر الفعل » للحكاية البروبوية ، فهو يرى ضرورة إجراء ازدواجية للوظائف التي أسهب بروب في تحديد عددها[1]، ويؤكد ليفي ستروس أنه «يمكن للمفوضات السردية أن تزاوج لبس باعتبار الجوار النصي بل حتى على مسافة بينهما ، وملفوظ ما يمكنه أن يستدعى ـــ أو يتذكر ـــ ضدية الذي طرح سابقا».[2]

وهذا يعكس اهتمامه بالمضمون وما يفرزه من ثنائيات ضدية مثل: ظلم/عدل، فوق/تحت، حياة/موت.... التي تحمل بدورها أبعاد دلالية مختلفة، إنسانية، اجتماعية ونفسية وثقافية.....

سنحاول من خلال النص بين الذي أيدينا استخراج أبرز هذه الثنائيات التي عكست الصراع القائم داخل النص، والعمل أيضا استنطاقها وفقر أبعادها الدلالية المختلفة.

1– ثنائيات ضدية ذات بعددلالي اجتماعي:

تعد الحكاية الشعبية أحد صور التعريف بالمجتمع الذي تتداول فيه لذلك هي وثيقة ترصد لنا حركية المجتمع في تمثلات مختلفة من نظم عيش وطبيعة العلاقة بين أفراد مجتمعة، والأنظمة الاجتماعية التي تربطهم من عادات وتقاليد وطابوهات، فالحكاية موضوع الدراسة تعكس «مجموعة من المحاور والأبعاد الاجتماعية والوظائف التي تعطيها أهمية بارزة في مجتمع البحث، وتجعلها من أهم الركائز التي يعتمد عليها »[3]

نحاول من خلال هذه المدونة استخراج أبرز الثنائيات:

أ–ثنائية نظام اجتماعي قاسي /عادل:

رغم وجود أنظمة اجتماعية مستمدة من القوانين الوضعية إلا أن سلطة المجتمع المستمد من العرف والعادات والتقاليد كانت هي القانون الثابت والمرجعية في كل التشريعات داخل المجتمع وبين أفراده، هذا القانون أعطى قوة للأم أو زوجة الأب السلطة لتحكم في حياة البطلة «وش من خضرة» ومحاولة السيطرة عليها من خلال الطاعة غير المشروطة حتى لو كان الأمر على حساب حياتها. ويغيب هنا الوازع الديني الذي يقضي بتربية الأطفال والإحسان في ذلك لا كما حاولت الأم فعله بابنتها. هذه الأخيرة التي هربت من المرة الأولى إلى صديقتها تبحث عن متنفس ثم تقع فريسة لخطط الأم لتجد نفسها في مكان ينعـــدم فيـــه الأمـــن

[1] جوزيف كوتيسن: مدخل إلى السيماء السردية والخطابية، تر جمال حضري، منشورات دار الاختلاف، ط 2007م، ص19.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] ثريا تجاني: دراسة لغوية اجتماعية للقصة الشعبية، ص17.

والأمان، وفعل «خربشة الأرض»[1] يعكس محاولة منها للبحث في عالم آخر يكون أكثر عدلاً من نظام الواقع الذي عاشته.

وقد مثل النظام القاسي الواقع الذي مثلته الأم التي تحاول في كل مرة القضاء على حياة البطلة «وش من خضرة» والتحكم في مسارها على مستوى الحياة من خلال قول الأم «يا كسري ديما فايزة علينا، وواحد النهار قالت الأم لازم نتخلص من بنتي باش نولي نايا الفايزة»[2] وفي مرة أخرى تقوم الأم بخداع البنت واستعطافها بعد هروبها حين اكتشفت أن الأم تريد التخلص منها حيث قالت لها «راني مريضة هيا عاونيني عن ها لقيام»[3] وما كان منها إلا الرجوع معها وخططت الام بعد ذلك لإرسالها إلى مكان أبعد من أجل التخلص منها ففعلت حين قالت لابنتها «شدي راس الخيط تاع لقيام وامش وين احد أبقي ثم تو نجيك، دارت الطفلة كيما قتلها أمها أو قعدت تستنى فيها حتان وين ظلم الليل أو ماجتهاشي»[4].

وبقيت الفكرة مسيطرة على الأم بالتخلص من «وش من خضرة» في حدث آخر حيث اكتشفت الأم بقاء الابنة على قيد الحياة فسعت مرة أخرى للقضاء عليها من خلال إرسال السم في السواك والسواك هو دلالة على الجمال لأنه يعتبر أحد أدوات الزينة وهنا بهذا الفعل أوهمت الأم ابنتها بأنها عرفت عن التخلص منها و لم يعد الجمال يرهقها مثل الأول وإرسال أدوات الزينة دلالة على ذلك، وكأنها أرادت أن تقول لها أنها تعترف بجمالها ومن حقها أن تتباهى به. لكن الأم دست لها السم في السواك للتخلص منها. في المقابل كانت الطفلة تبحث عن حياة يسودها نظام تجد لنفسها فيه مساحة من الحرية وفعلا وجدت ذلـــك في عالم الأغوال، والغول هنا مثل ذلك النظام الذي وجدت فيه مساحة من الحرية لأن الغول يعني في التصور الذهني الشعبي القوة والسلطة ونبذ العنف وال.... وتجلي في الحكاية من خلال قول الغولة «إلي نظف وطيب كانه ولد راهو ولدي وكان بنت راهي بنتي»[5] كذلك في حلفها القسم بالتعهد والالتزام بما وعدت من حماية حين قالت لها «أو راس عيسى أو موسى لا نديرلك شيء، أو من اليوم راكي بنتي والغولة كان عندها أولاد بشر وصتهم وقالتلهم هذي راهي عادت أختكم»[6] لتصور لنا بذلك ما عكسته صورة النظام القاسي والنظام عادل في شكل حالة وفصل مثلها النظام القاسي وحلقة وصل مثلها النظام عادل.

---

[1]- الراوية.

[2]- المرجع نفسه.

[3]- المرجع نفسه.

[4]- المرجع نفسه.

[5]- المرجع نفسه.

[6]- المرجع نفسه.

ب-ثنائية الأمانة/الغدر:

لا يمكن للإنسان أن يعيش بمعزل عن إقامة علاقات تواصل بين الناس ضمن قيم أخلاقية متعارف عليها مثل الصدق والإحسان وتبادل المنافع حتى تستمر الحياة ويستمر ذلك التعايش، وفي حالة أحس أحد الأطراف بغدر أو بخيبة أمله في الآخر يجعل من هذا التواصل أمر يكاد يكون مستحيل حيث تسود البغضاء والخيانة والانتقام محط تخطيط من قبل المتخاصمين، مما يؤدي إلى هدم قيم إنسانية صادقة تعكس الأخلاق المثلى بين الناس، وهذا ما حاولت رصده هذه الحكاية في مجتمعنا السوفي، وتجسد ذلك حين استأمن الإخوة على أختهم مع جارهم الغول بقول الراوية «جو الذر بش يسافروا وصو جارهم الغول عن أختهم قالوله: رد بالك عن «وش من خضرة» كاش تخصها حاجة»[1] لكن ما كان من الغول هو نقض عهده للأمانة وحاول الغدر بـــ «وش من خضرة»«خلاهم ما راحو أو جاء باش ياكلها، عيط الغول اتحل الباب لول في ستة أيام وفي كل مرة يعيط أو يتحل باب من هاك البيبان السبعة»[2]، لتولد عن هذه قيمة أخلاقية تمثلت في وفاء الأولاد لأمهم الغولة بالحفاظ على أختهم كما وعدوها قبل موتها. وأيضا إخلاص الأخت «وش من خضرة» لإخوتها حين حولهم الانتقام إلى حمام. من خلال رحلة البحث عن فك لذلك المسخ مهما كلفها الأمر.

جـــ- ثنائيةالانتقام/العفو:

لا تخلو حياة الإنسان من وجود صراعات بين أفراد المجتمع الواحد بل حتى الأسرة الواحدة نتيجة لأي اختلاف ايديولوجي أو مادي مع ذلك هناك من يعفو ويسامح وهنا من تشحن نفسه ببذرة الانتقام. هذا ما حاولت الحكاية تصويره من خلال عفو البنت عن أمها مرات عديدة رغم محاولة القتل التي ظلت تأطر الحكاية من أولها لآخرها، ففي المرة الأولى صرحت الأم بقتل ابنتها في قولها «لازم نتخلص من بنتي باش نولي نايا الفايزة»[3]، فكان ما كان من البنت إلا أن تهرب لكن البنت عفت عنها حين كذبت الأم عن البنت وقالت لها بعد أن وجدتها في بيت صديقتها مدعية المرض قائلة «راني مريضة هيا عاونيني عن ها لقيام»[4] هذا عن العفو أما عن الانتقام جسده الغول الجار الذي خان الأمانة وعوقب بالحرق من قبل إخوة «وش من خضرة» فتوعد بترك علامة حين قال «قالللهم والله عن دايرلكم أمارة»[5] وفعلا تحقق ذلك الانتقام حين تحول مكان حرقه إلى شجرة تخضر وتيبس مرة أخرى وحين احتاجوا إلى الحطب أخذوا منها على الرغم من تحذير «وش من خضرة» لإخوتها بعدم الاقتراب منها وكان الانتقام بتحول الإخوة إلى حمام.

---

[1]- المرجع السابق.

[2]- المرجع نفسه.

[3]- المرجع نفسه.

[4]- المرجع نفسه.

[5]- المرجع نفسه.

د- ثنائيةالخير/الشر:

الخير والشر لا يخلو الحياة منذ خلقها إلى يومنا من وجودهما، لأنهما يؤطران حياة البشر منذ خلق الكون من أجل الاستمرار وحفظ الحياة للإنسان من خلال ذلك الصراع الأزلي. وهذا ما عكسته الحكاية في أحد جوانبها الاجتماعية، حيث نجد عاطفة الخير في صراع مع عاطفة الشر من خلال الشخصيات، إذ أن عاطفة الشر مثلتها الأم حين حاولت في كل مرة التخلص من البنت كذلك الغول الجار الذي حاول أكل البطلة «وش من خضرة» لكن عاطفة الخير كانت الغالبة في النهاية وقد جسدتها شخصيات عدة داخل الحكاية من ذلك، الصديقة التي أوت «وش خضرة» وكذلك تحذيرها من كذب الأم عليها. أيضا شخصية الغولة التي مثلت لها الأم الثانية حين حمتها وأوصت عليها أولادها بحمايتها. كذلك الاعتراف بما قدمه الإخوة ومد يد المساعدة لهم من قبل الأخت الجديدة عليهم حين بحثت عن علاج لفك المسخ عن إخوتها أيضا نجد شخصية الدبار الذي أعطى لــ «وش من خضرة» طريق إيجاد الدواء لفك المسخ عن إخوتها. مثلت دور الخير أيضا ابنة الغول حين قدمت لها النصيحة وساعدتها في الحصول على الأدوات السحرية التي مثلت الدواء لفك المسخ.

كما أن السلطان في الخير ساعد «وش من خضرة» على العودة للحياة من جديد والزواج منها. وهذا يصل بنا إلى أن الخير هو من ينتصر في الأخير، كقيمة أخلاقية ثابتة نابعة من ثقافة المنطقة وفق مرجعيـــة دينيـــة إسلامية.

هــ-ثنائية زوجة الأب/الربيبة:

يعد تعدد الزوجات في المجتمع السوفي أمر لا نقاش فيه، لكونه مستمد من الدين الإسلامي، وعلى الرغم من أن التعدد مشروع إلا أنه يلقى استهجانا في أوساط بعض النساء إذ يطلق على زوجة الأب بالضرة من الضرر الذي تلحقه بالأسرة، بل هي السبب الرئيسي في تفكك الأسرة وتشتيتها، بالإضافة إلى ذلك أن المرأة لا سلطة لها للتعبير أو التكلم في هذا الموضوع، فهو شيء مرفوض بقوة الأعراف والتقاليد الاجتماعية أكثر منه سلطة دينية، ومن هنا تصور لنا الحكاية ذلك الصراع الذي تخلقه زوجة الأب مع ربيبتها من أجل فرض السلطة عليها ورفض وجودها من ناحية أخرى.

فجاءت صورة زوجة الأب الحقودة التي تكره أبناء الزوج من زوجة أخرى، «وتحاول الانتقام منهم وتعمل على تشريدهم، وتلاحقهم للتخلص منهم بالقتل العمد، قصد الاحتفاظ بالزوج وما لَه من أموال، دون أطفاله الذين سيشاركونها طبعا الحياة والميراث»[1].

---

[1]- ثريا تجاني: دراسية اجتماعية لغوية للقصة في الجنوب الجزائري، ص 56.

بالمقابل نجد صورة الام تمثل الاستقرار والأمان في ذهنية المجتمع السوفي وما يعكس جبروت زوجة الأب هو عدم البوح مباشرة بصفتها بل جاءت مغلفة تحت اسم الأم وهذا يظهر قوة الجبر على تقبل الواقع دون أي اختبار يمنح للأطفال فهي لا تمثل البديل عن الأم بل تمثل الأم بكل ما تحمله الكلمة من دلالة دون أدنى نقاش.

هذا على المستوى الاجتماعي أما على مستوى النص فنجد شخصية زوجة الأب أكسبت حركية وديناميه حيث كانت دافعا بل محركا رئيسيا في سيرورة الأحداث والوصول إلى ذروتها في أبرز مقاطع الحكاية وذلك في علاقتها بالبطلة «وش من خضرة» يظهر ذلك من خلال تتبعنا إلى مسارها السردي فتارة تجعل زوجة الأب من البطلة ضحية يائسة وأخرى مغامرة تقطع دروبا وتجتاز اختبارات وبين شخصية مسالمة متسامحة وصولا إلى الشخصية المتوجة بزواجها من السلطان.

و– ثنائية الأم/البنت:

نجد أن الراوية استعملت بالفعل صورة «الأم» ولا تقصد من خلالها زوجة الأب وهذا خلق ثنائية أخرى تصور لنا جانب اجتماعي آخر يصور لنا نتائج الزواج المبكر أو الزواج في مرحلة الطفولة قبل مرحلة البلوغ في بعض الأحيان، وهذا يرجع إلى قوة الأعراف الاجتماعية والتقاليد القاسية التي تقضي بحرمان البنت واقتطاع مرحلة مهمة في حياتها وهي أن تعيش طفولتها بشكل طبيعي «حيث يفرض الزواج عليها وهي لا تزال تلعب مع قريناتها في الشارع، ذلك لأن البنت في المجتمع السوفي تشكل عبأ كبيرا إلى أن تتزوج لأنها محط أنظار الرجال وقد تكون فريسة سهلة لهم، لهذا كان زوجها هو شرا لها وأمن وأمان»[1].

وعلى هذا الأساس شعرت أم «وش من خضرة» بغيرة شديدة من ابنتها لأنها عاشت طفولتها وعلى قدر كبير من الجمال، وهذا ما فقدته الأم وتمنته لنفسها، لينعكس بذلك مركب النقص الناتج عن الزواج المبكر. فأظهرت لنا تجربة الأم صورة السخط والغضب على تلك الأعراف والتقاليد التي حولتها إلى أم ناقمة متسلطة غيورة على الابنة وذلك من خلال ما أظهره النص من تأثير صورة الأم المتسلطة الغيورة على حركية وسير الأحداث، فكانت المحرض الأكبر لشخصية البطلة في مسارها السردي.

2– ثنائيا ضدية ذات بعد دلالي نفسي:

تعد سلوكيات الفرد شرا كانت أم خيرا هي ترجمة لذلك الصراع الداخلي عند الإنسان بين قيم ايجابية وأخرى سلبية يعكسها الشخص على مستوى السلوك، لتصور لنا مخاوف وآمال وأحلام الإنسان تجاه مواقف الحياة ومن خلال هذه المدونة تظهر لنا هذه التناقضات النفسية في شكل الثنائيات الضدية التالية:

---

[1]– الراوية الزهرة لهلالي: حرم الحاج الجيلاني مجول، 80 سنة، امية، حي المصاعبة، الوادي، 2013 جانفي، 10:00 صباحا.

أ- ثنائية الغير/القناعة:

نجد من خلال الحكاية أحد المشاكل النفسية التي تظهر على مستوى سلوك الأم نتيجة للعادات والتقاليد والأعراف التي تحكم المجتمع السوفي قديما وحتى زمن غير بعيد والتي تقضي بزواج الفتاة في سن مبكرة، حيث تقتص من حياتها وبشكل قصري فترة الشباب و تظلم في فترة الطفولة وتحرم من اللعب والمرح، ليكون الزواج مصيرها. مما ولّد لديها غيرة دفينة على ابنتها التي تعد السبب في فقد حقها في أن تعيش شبابها كما تعيشه ابنتها، وان تتمتع بجمالها وأنوثتها التي حرمها إياها المجتمع وما يحمله من عادات وتقاليد ومعتقدات، كما أنها تصور لنا صورة لزوجة الأب المغلفة بصورة الأم نظرا لطابوهات التي تفرضها قوانين الأعراف الاجتماعية. جعلت الراوية تجعل من الأم قناع لتتحدث به عن صورة زوجة الأب التي تبطش بأبناء زوجها، كتعويض لذاتها كونها الزوجة الثانية من ناحية ومن ناحية أخرى الغيرة الدفينة من مكانة الأبناء عند الأب تجعلها تكون في المرتبة الثانية، كل هذا وغيره جعلها تنظر بعين حاقدة للبنت التي كانت قنوعة بالمكانة التي هي فيها وفي حالة من الرضا المستمر رغم الصعوبات والمعوقات التي صادفتها في حياتها من أجل البقاء علـــى قيـــد الحيـــاة، كانت خاضعة للأعراف والتقاليد والعادات الاجتماعية التي تقضي بالطاعة دون شرط، والخضوع مهما كانت العواقب ذلك خروج البنت عن طوع الأسرة يعد جرم وعار للأسرة وكذلك هو صورة مشوهة للبنت ترافقها مدى الحياة لذلك كانت «وش من خضرة» تعود للمترل دون شرط وتتواصل مع أمها كون صلة الرحم شيء مقدس، رغم ما بدر من الأم من قساوة وإجحاف، أو ما بدر من شخصية زوجة الأب.

ب- ثنائية القبح/الجمال:

إن سعي الأم للجمال كان بمثابة الهوس، وليس الجمال من أجل الجمال فقط كما يحمله المعنى السطحي للحكاية، بل سلطة الجمال كانت من أجل كسب سلطة سياسية تجعل منها سيدة تتحكم في مسألة الحياة والموت لمن حولها، لذا نجد أفق السيطرة لم يكن من أجل الجمال بل كان الجمال وسيلة لتطلع لمساحة أكبر من التحكم تخولها السيطرة، فالأم في حالة هوس أمام أمرين: الأول هو الإبقاء على الجمال، وهوس ثاني يحركه الزمن قيما هو هذا الزمن مسؤول عن ذبوله.

وللوصول إلى هذه الغاية فالوسيلة كانت عنيفة تجسدت في فعل القتل من خلال قول الأم «لازم نتخلص من بنتي باش نولي نايا فايزة عليها»[1] هذا عكس القبح الداخلي في نفس الأم بينما عكس سلوك «وش من خضرة» الجمال الذي فرض سلطته لأنه كان فطري جسده سلوكها اتجاه الم حين طلبت المساعدة وحين قامت بإحضار الدواء لإخوتها فكانت بذلك صاحبة جمال رباني على مستوى الشكل وعلى مستوى السلوك. وهذا يعكس قيمة التراحم داخل المجتمع السوفي والتسامح بين الأهل بعيد عن السلطة.

---

[1]- الراوية.

ج- ثنائية الخوف/الأمان:

عرفت حياة «وش من خضرة» اضطراب شكل لديها حالة خوف اثر تفكير الام التخلص منها. فكان الهروب إلى مترل صديقتها هو محاولة للبحث عن الأمان، لكن سرعان ما زال هذا الأمان بعد أن اقترحت الأم عليها بالعودة فكان أمان مبطن بالشر حيث أرسلتها الم إلى مكان خالي يصعب العودة منه حتى حل عليها الظلام وساد الصمت وأصابها خوف شديد وإحساس بالجوع والعطش كما سردته الراوية في قولها «قالتلها أمها شدي راس الخيط تاع لقيام وامش وين يحد ابقي ثم تو نجيك، دارت الطفلة كيما قالتلها أمها أو قعدت تستنى فيها حتان وين ظلم الليل وماجتهاشي، جاعت «وش من خضرة» أو عطشت، أو مالقتشي وش تاكل»[1]، هذا ولّد عند البطلة حالة قلق جعلها تبحث عن منفذ حتى لو كان تحت الأرض من خلال خربشتها تحولت إلى عالم سفلي حيث وجدت نفسها في قصر فيه ما لذ وما طاب ووجدت مكانا أكثر أمان من المكان الأول، كما وجدت أم بديلة اعتبرتها ابنا لها رغم اختلاف جنسها كونها غولة التي رمزت إلى الأمـــان والحيـــاة من جديد.

3- ثنائيات ذات البعد الثقافي لتضاد الحكي:

لكل مجتمع أو تجمع سكاني خصوصية تميزه عن غيره تكتسبها من خلال مرجعيات مختلفة، شكل من خلالها جملة من العادات والتقاليد والمعتقدات لذلك التجمع الإنسان عبر أجيال متتالية، تعكس ثقافة تلك البيئة، هذه الثقافة التي يعرفها إدوارد تبلور بأنها«ذلك الكيان المركب والذي ينتقـــل اجتماعيا، يتكـــون مـــن المعرفـــة و المعتقدات و الفنون والأخلاق والقانون والعادات»[2]، ومنه فالثقافة هي ذلك التراكم من الرواسب السابقة للفكر الإنساني عبر أجيال، ومن خلال هذه المدونة نحاول استخلاص أهم الثنائيات الضدية التي تنتمي إلى هذا الحقل الدلالي الثقافي للمجتمع السوفي.

أ- ثنائية الثقافة والطبيعة:

ويظهر ذلك من خلال تمظهر بعض الألفاظ الدالة على الأبعاد الثقافية للمنطقة من ذلك لفظـــة: «الدبار، العدد سبعة، العدد ثلاثة»، فشخصية «الدبار» هي شخصية ذات طبيعة حقيقية بالبحث عن المرجعية الأصلية لها، فهي تعكس شخصية الكاهن العليم بأخبار الغيب وله صلة مع القوة الغيبية فهو محاط بهالة من القداسة، لكونه شخصية تحقق للناس أحلامهم وآمالهم إن إستعانوا بها. فالدبار هنا وظّفتْ على أنها الشخصية الحكيمة التي عندها الحل النهائي للمشاكل الغيبية كما أنها تتمتع بذكاء حاد فهي شخصية قريبـــة لشخصيـــة

---

[1]- المرجع السابق.

[2]- أندرو أدغار و بيتر سيدجويل: موسوعة النظرية الثقافية، تر: هناء الجوهري، مر: محمد الجوهري، المركز القومي للترجمة، ط1، 2009، ص 06.

«الطالب» بمفهومنا الشعبي حيث وظفنا المخيال الشعبي على نحو إيجابي لما له من نفع حيث قدم النصيحة لـــ «وش من خضرة» لفك السحر عن إخوتها.

فنجد العدد ستة مستمد من خلق الكون في ستة أيام وهذا يعكس التأثر والحضور الواضح للمعتقد الديني في الثقافة الشعبية من خلال قول الرواية «وتحل الباب الأول في ستة أيام»[1]

أيضا العدد ثلاثة وتكراره له محمول ثقافي إسلامي على ذهن الرواية الشعبية، وهذا التوظيف لجلب المستمع والتأثير فيه كون كل ما هو من الدين القرآن الكريم أو سنة نبوية شريفة مرغوب فيه عند المجتمع السوفي من ذلك ما جاء عن ابن مسعود رضي الله عنه قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم:«لَا يَحِلُّ دَمُ امْرِئٍ مُسْلِمٍ إِلَّا بِإِحْدَى ثَلَاثٍ: الثَّيْبُ الزَّانِي، وَالنَّفْسُ بِالنَّفْسِ، وَالتَّارِكُ لِدِينِهِ الْمُفَارَقُ لِلْجَمَاعَةِ» رواه البخاري ومسلم[2]

أما العدد سبعة فهو رمز الاكتمال في الثقافة الإسلامية وهذا يعكس الجانب القدسي والإعتقادي في العدد سبعة ومدى تأثيره على الذهنية الشعبية وهو رقم في إعتقاد السحرة رقم سحري يستعمل في طقوسهم، ونجد الحكاية هنا وظفت العدد سبعة في قول الرواية «وسكروا عليها سبع بيبان»[3] وهذا كنوع من التحصين والحماية.

فالعدد 7 له رمزية منذ القديم فعند «العرافين الفيثاغوريين هو الأكثر قوة ومهابة من الأعداد ... فمنذ القديم جاء في القصائد السومرية أن الكون مضاء بسبعة أنوار سماوية، وأن الطوفان استمر 7 أيام وسبع ليـــال، وأن البطل جلجامش في بحثة عن الخلود كان عليه أن يجتاز 7 جبال وتحبيد 7 سياطين وقطع 7 شجيرات وأن السومريون يجتازون بعد موتهم سبعة أبواب للجحيم، ويواجهون سبعة آلهة جهنمية»[4]، هذا في القديم عند أهم مختلفة. فهو رمز في الأغلب إلى انسجام الكون ومسألة السبعة جاءت «مطابقة لفكرة الاكتمال» أما عند المسلمين «يضفون على الرقم 7 قيمة خاصة: فالله خلق سبع سموات، ... ومحمد صلى الله عليه وسلم في صعوده للسماء اجتاز السموات السبع وطبيعي أن السموات السبع تفصل بين الرب والبشر... ومن جاء بعد الزواج تدوم الأعياد سبعة أيام»[5].

لنعرف مما سبق البعد الديني القدسي الذي حمله العدد سبعة عبر العصور.

---

[1]- الراوية.

[2]- شرف الدين النووي: الإمام العلامة بن دقيق العيد رضي الله عنه، المكتبة الفيصلية، مكة المكرمة، المعابدة، دط،دت،ص 45، الحديث 14.

[3]- الراوية.

[4]- فليب سيرنج: دلالة الرموز- الفن- الأديان، الحياة، تر: عبد الهادي عباس، دار دمشق ط1،1992،ص 459- 460.

[5]- المرجع نفسه، ص 462.

ب- ثنائية البداوة / الحضارة:

بالنظر إلى طبيعة البيئة التي أنتجت هذه الحكاية نجدها عبارة عن امتداد كبير لصحراء، يعيش فيها الناس اعتمادا على أماكن المياه حيث الحياة، وتكون بذلك بعيدة عن مظاهر التمدن والحضارة وذلك من خلال الملامح الصحراوية لهذه البيئة المجسدة للبداوة كــ (البئر، الناقة، التمر، الحوش، البرنس،...)، ولكن بالتمعن أكثر في ملامح أخرى قد يعتقد السامع أنها بعيدة عن بيئتنا مثلث الجانب الحضاري، وفي هذا دلالة تظهر أن المنطقة لمستها الحضارة من خلال العمارة، حيث تحدثت الرواية عن القصور وأيضا يظهر لنا نظام حاكم الجانب السياسي في تنظيم أمور البلاد من خلال لفظة السلطان، والوزير، وبالرجوع إلى كتب التراث التي كتبت عن المنطقة نجد فعلا أن هناك من أشار إلى هذا الجانب الحضاري، مثل ما أورده العدواني في كتابه على أن هناك «مخطوطة إلى وجود سبعة قصور في سوف، وكل قصر كان محكوم من قبل رجل كريم... وأن النظام القبلي كان يسر قبائل المنطقة»[1] هذا ما أشارت له الرواية حيث قالت «وش من خضـــرة ودعـــت أخوها أو هزت عوينها، أو راحت داخلة بلاد خارجة بلاد»[2].

ج- ثنائية العقاب/ الثواب:

ولأن المجتمع السوفي يكرس الثقافة الإسلامية في مسألة تنظيم أمور الجماعة من خلال القوانين التي تتحكم بدورها في تقييم السلوكات الصادرة عن الأفراد المسؤولين عن أفعالهم وأقوالهم، نجد أن الحكاية صورة ما ينجز عن هذه التصرفات من عقاب وثواب وفق ما تنص عليه الأديان السماوية وخاصة الديـــن الإسلامـــي، فكان العقاب لكل من ارتكب جرم والثواب لكل من عمل صالحا. ويتجلى ذلك في المدونة من خلال معاقبة الغول على خيانته للأمانة حين هم بأكل «وش من خضرة» من خلال فعل الحرق الذي يحمل دلالة التطهير الذي حمل بدوره فكرة المدنس والمقدس فحرق المدنس هو تكريس لما هو مقدس، «ذلك أن النار في التقليد اليهودي والمسيحي مطهرة من الذنوب»[3]، بل وتقام طقوسا دينية عند بعض الشعوب كالهنود مثل ما جاء في كتاب (العقيدة) بإقامة مذبح للنار ويعتبر مكان وجود هذه المذابح مكانا مقدسا، فهي بمثابة حلقة عبور بين العالم الدينوي والعالم الآخر. إذ فعل الحرق يطهر الطقوسي قبل انتقاله إلى العالم المقدس حيث الآلهة»، لذا جاء مفهوم الحرق في الحكاية بمعنى التطهير للعالم الدينوي من الشر لتقديس الإنسان لكل ما هو ديني فيه خير في الدين. وعليه كان الثواب من منطلـــق ديني إسلامـــي وهـــو الـــزواج إذ يعتبـــر الـــزواج

---

[1]- أبو القاسم سعد الله: تاريخ العدواني محمد بن محمد بن عمر العدواني، تقديم وتحقيق وتعليق، دار النشر، عالم المعرفة، الجزائر، طبعة خاصة، 2011، ص 93-101.

[2]- الرواية.

[3]-فليب سيرنج: دلالة الرموز في الفن- الأديان- الحياة، ص 344.

متمم لدين، كما يمثل الاستقرار والأمن مثل ما جاء في قوله تعالى:«وَمِنْ آيَاتِهِ أَنْ خَلَقَ لَكُم مِّنْ أَنفُسِكُمْ أَزْوَاجًا لِّتَسْكُنُوا إِلَيْهَا وَجَعَلَ بَيْنَكُم مَّوَدَّةً وَرَحْمَةً إِنَّ فِي ذَلِكَ لَأَيَاتٍ لِّقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ»[1]

لهذا نجد الحكاية كرست الزواج لما يمثله من استقرار وأمان فقدته البطلة في الحكاية

4- ثنائية البعد الفلسفي للتضاد الحكي:

إن التأمل في الحياة و الكون ظاهرة إنسانية منذ وجود الإنسان على وجه الأرض وهي خاصية ميز بها الله عز وجل الإنسان عن سائر الكائنات الحية من خلال العقل الذي سخرة الإنسان لتدير الظواهر الكونية التي تحمل تناقص في صورها.

و الإنسان السوفي كغيره من البشر صور ذلك من خلال ثنائيات ضدية لعل أبرزها:

أ- ثنائية الحياة /الموت:

من خلال المدونة قيد الدراسة نستشف هذه الثنائية التي أظهرت الحكاية من أولها إلى آخرها حيث الصراع من أجل البقاء الذي جسدته شخصية الأم حين فكرت بقفل إبنتها من أجل الحياة لأن في ابنتها يكون موت معنوى لها. وذلك من خلال قول الرواية:

«... يا كسرى ديما فايزة علينا أو وحد النهار قالت الام لازم نتخلص من بنتي ... قتلها أمها شدي راس الخيط تاع لقيام وامش وين احد أبقي ثم تونخيك» وفي عبارة أخرى «... صارما زلت حية أصبر نعطيك ها لأمانة إديهلها، مشط و سواك وكحل، وهال السوال فيه السم ... أوكي دارت واش من خضرة سوال داخت عند بالهم ماتت».[2]

وهذا الثنائية تتسم بيها هكذا حكايات.

فالبقاء كان من خلال الخير والموت كان للشر من خلال القضاء للشر بقتل الغول والحصانة التي شكلها السلطان «لوش من خضرة» من خلال الزواج. ذلك أن فكرة الخلود خلفت بفكرة الزوج الذي يمثل الاستمرارية لنسل من جهة ومن جهة أخرى نجد أن ثنائية الموت والخلود كانت تورق الإنسان منذ وعصور قديمة من ذلك الإنسان العربي الجاهلي وكذا شخصيات عرفتها الإنسانية من خلال ما ورد عنها من نصوص مثل ملحمة جلجامش الذي راح يبحث عن الخلود لينتقل إلى مصاف الآلهة إلا أنه اكتشف.في الأخير أن الإنسان مخلد بأعماله لا بجسده، وقد خلده جسر أوروك الذي بناه.

---

[1]-سورة الروم، الآية 21.

[2]- الرواية .

ب-ثنائية الثابت والمتحول:

منذ خلق الإنسان والكون يسير وفق قوانين تتحكم فيه،خارجة عن سيطرة الإنسان هذا ما جعل الإنسان يبحث عن سر القوى وأسباب التغير والعوامل المتحكمة فيه، ليثبت هو قدرته ووجـــوده مـــن خلالها، وذلك بإيجاد حلول خارقة تحقق له ذلك التوازن النفسي والذهني، مستمدا تلك الحلول من المعتقدات كالدين والسحر، ذلك أن الاعتقاد بوجود قوى المدونة محل الدراسة، من خلال عمل الغول الذي حول كائن بشري إلى كائن حيواني يختلف عن طبيعة الإنسان يتم بالضعف- فهذه القوة استعملت لغرض شرير تجسد في تحويل غير طبيعته الحقيقية الثابتة منذ خلقه من خلال فعل المسخ كما سردت الرواية ذلك في قول الغول «والله عن داير لكم أمارة»[1] فالقسم هذا يدل دلالة واضحة على الاعتقاد الديني بقوة الله في التحكم في أصل الأشياء مصدقا لقوله تعالى:« قَالَتْ رَبِّ أَنَّى يَكُونُ لِي وَلَدٌ وَلَمْ يَمْسَسْنِي بَشَرٌ قَالَ كَذَلِكِ اللَّهُ يَخْلُقُ مَا يَشَاءُ إِذَا قَضَى أَمْرًا فَإِنَّمَا يَقُولُ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ»*

وهذا يعكس فعل الشعوذة والسحر المنتشر في أوساط المجتمع السوفي من خلال شخصية الغول الذي مثلت دور المشعوذة، الذي حول الأخوة إلى حمام. هذا التحول من حالة الثبات أحدث حالة من عدم التوازن عند البطلة «واش من خضرة» التي سعت جاهدة من خلال شخصية الدبار الذي يمثل دور «الطالب» في المجتمع السوفي لإيجاد حل لإعادة إخوتها إلى حالتهم الطبيعية الثابتة وكان لها ذلك.

- فوجود السحر يعني بالضرورة وجود مشعوذ هو مركب لسحر ووجود مشعوذ يعني وجود بالمقابل طالب.

فالمشعوذ يمثل المدنس إن طقوس الشعوذة لا تتم إلا في الأماكن المدنسة مثل الحمام. والأماكن الخلاء والأماكن الغير طاهرة وفي زمن معين وهو الليل، من خلال مواد خاصة مثل الرصاص- البخور وبقايا الحيوانات ودم الحيض ودم المغدور...»[2] أما، الطالب فهو يمثل كل ما هـــو مقـــدس لاستعمـــال كالقـــرآن و الأماكن الظاهرة من أجل فك السحر هذه الثنائية لا يكاد المجتمع السوفي يخلو منها رغم الوعي الديني لأن حالات الضعف تجعل الإنسان يعتقد بهذا الأمر إذ أن الاعتقاد به هو جزء أساسي للنجاح السحر «هذا الاعتقاد الذي دعاء كلود ليفي سترا وش بالسند الأيديولوجي يدعوه العامة النية، فلا بدأن يعقد القاصد النية لذلك يقولون: «النية بالنية و الحاجة مقضية»[3]أو «مسلمين مكتفين».

---

[1]الراوية.

* - سورة آل عمران الآية (47) ، ص 456.

[2]- نضال فخري طه: الطقوس و المعتقدات الشعبية و الاجتماعية في الادب الشعبي في محافظة رام الله،كلية الدراسات العليا، جامعة النجـــاح الوطنيـــة، رسالة ماجيستر، نوقشت 2009، مخطوط، نابلس، فلسطين، ص 80.

[3]- أحمد زغب: الفلكلور، مرقونة، جامعة الوادي، 2014، ص63.

ذلك أن أغلب معتقدات مجتمع مدينة الوادي تابع من مصادر مختلفة قديمة موغلة في القدم وأخرى جاء بها الإسلام، حيث تجمع ذهنية مجتمع سوف بين الجنة والنار، الملائكة والشياطين، القضاء والقدر من منظور إسلامي، وكذلك الاعتقاد في وجود الجن والوحي والسحر... لأن رواسب ثقافية قبل الإسلام ضلت قائمة مثل تدخل الجن في حياة الفرد واستخدام التعاويذ السحرية من أجل طرد الأرواح الشريرة وهذه الظواهر منتشرة عند مجتمعات كثيرة كما أشار لها مصطفى بوتقوشت «... وفي ذلك فشل أو انحراف سوء تفاهم بين الأشخاص يفشر بتدخل الجن، الأرواح الشريرة أو الشيطان، بدخولها (المريض) وهكذا فإن الزيارة إلى أماكن البركة (الأولياء، شجرة، عين ماء، كهف، غار، صخرة...»[1].

لذا نجد هذه المعتقدات مرتبطة بشكل مباشر بالسحر هذا الأخير ينسب إلى أشخاص يتحكمون في الجن مثل الطالب والشوافة والعزام والثغارة. لكل واحد طريقته، فالطالب: يكتب الأحجية والتمائم معتمدا في ذلك على القرآن الكريم من أجل التحصين من الجن والإنس والتقريب بين الأحبة... .

أما العزم: بالإضافة إلى كونه طالب إلا أنه يظيف على ذلك العزيمة التي يستعمل فيها تجميد الماء أو الذبائح لتثبيتها وإبطال السحر، وللمرأة دور في هذا المجال إذ تدعى المرآة التي تشغل في هذا المجال بالقزّانة أو التقّازة: وهي التي تقرأ الطالع وترى بالمكون والورق وتكون ملمة بأحوال الناس واحتياجاتهم، مستعملة في ذلك الكلام الجميل الذي كله تفاؤل.»[2]

أما الشوافة فهي المرآة التي تدعى علم الغيب وترى ذلك في شيء معين مثل: الكمـــون أو في المسبحـــة أو القمح.[3]

---

[1]- ثريا تجاني: دراسة احتماعية لغوية للقصّة الشعبية في منطقة الجنوب الجزائري، ص 41.

[2]- المرجع النفسه، ص 45.

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

المبحث الثاني: تمظهر العجائب في بنية نص الحكائي«وش من خضرة» وأثرها على المتلقي:

تمهيد:

ولطالما كانت الحكاية الشعبية الشفوية عبر العصور مرآة عاكسة لذهنية مجتمع ما في بعده التخلي وصوره التي نسجتها مخيلته مستمدا مادتها الأولية من معتقدات وتقاليد وبقايا رواسب ثقافية للأمم أخرى لتحاول تجاوز وقعها، فإنما بالإضافة إلى ذلك إتسمت بتجلي العجائبي فيها على مستوى بنيات المحكى الشفوي والسؤال الذي يطرح نفسه هنا هو كيف تمظهر العجائبي في بنية حكاية «وش من خضرة» ودلالاته؟ هذا ما سنحاول الإجابة عنه فيما يلي:

إن شبح العجائب لا يتولد من الرؤية العادية الظاهرة و المباشرة وإنما يحتاج إلى الرؤية عبر الوسيـــط العجائبي الذي من شأنه أن يثير قلق وحيرة غير معدني وهذا ما يؤكد عليه تدوروف تزفيان في قوله «أن الرؤيـــة الخالصـــة و البسيطة تطلعنا على عالم مسطح، بدون عجائب أما الرؤية غير المباشرة فوحدها السبيل إلى العجيب. يبدأ أنه، هذا التخطي الرؤية، وهذا الانتهاك بواسطة النظر في حد ذاتها علامة العجيب، وتقريظ الأعظم؟»[1]

و السؤال الذي يمكن طرحه هنا هو كيف تحققت هذه الرؤية غير المباشرة؟ وما الوسيلة أو الوسط الذي خلق هذه الرؤية المتمثلة في العجائبي؟

يكشف نص حكاية «وش من خضرة» عن عناصرالتجلي العجائبي في المشهد إلى الشمس التي مثلت دور المرأة هذه الأخير تسجيل قطيعة مع العقل و تحتضن العجائي بإمتياز، ويعضد هذا تدوروف في رسم وصف هذه العلاقة بقوله «العقل الذي يفرض العجيب ليعرفه جيدا وهو نفس العقل الذي ينكر المرأة»[2]

وبما أن مجال بحثا يدور حول تجلي العجائبي في بنية الحكاية سنحاول رصد ذلك من خلال شخصيات الحكاية والمكان وأيضا على مستوى الحدث.

أولا: الشخصيات الحكائية والتجلي العجائبي:

1- الشخصية:

الشخصية أحد المباحث الرئيسية المكونة للخطاب السردي «فهي تمثل وفي كل الحالات موضع اهتمـــام، ونقطة تركيز تقليدية، ومتوازنة للنقد القديم والمعاصر»[3]، فالشخصية إذن من «أهم مكونات العمل

---

[1]- مدخل إلى الأدب العجائبي، تر الصديق بوعلام، ص154.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- جميلة قسمون: الشخصية في القصة، العلوم الإنسانية، قسم الأدب العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر 2000، ع 13، ص 195.

الحكائي، لأنها تمثل العنصر الحيوي الذي يضطلع بمختلف الأفعال التي تترابط، وتتكامل في مجرى الحكي»[1].

«وهذا لكونها تمثل العنصر الفعال الذي ينجز الأفعال التي تمتد وتترابط في مسار الحكاية»،[2] فالشخصية تقوم بفعل معين على خط زمني وفي إطار مكاني معين، «هدفها الجوهري ربط أحداث القصة لإتمام المعنى».[3]
فهي «صورة فنية لشخص متخيل في عمل سردي يقوم على ابتكار الخيال المحض»[4]
ونمو أو حدث الشخصية مرتبط بالزمان والمكان، ليتشكل بذلك البناء العام للنص.
وقد ميز سعيد يقطين بين ثلاثة بنيات كبرى للشخصيات وهي:

أ- الشخصية المرجعية: «وهي شخصيات مستقاة من التاريخ العربي والإسلامي، اتخذها الراوي الشعبي موضوعا للحكي لغايات وأبعاد...»[5].

وقد يتداخل هذا النوع من الشخصيات مع النوع الثاني وهي الشخصيات التخيلية وذلك يرفضه منطق المتعة على الراوي من أجل تشويق المتلقي.

ب- الشخصيات التخيلية:هذه الشخصيات ليس لها وجود في تاريخنا إلا أن لها ملامح واقعية، يعمد الراوي إلى تشكيلها في خياله لسد بعض الفجوات الحكائية، وما يميز هذه الشخصيات أنها تقوم بأفعال لا تقدر على فعلها الشخصيات المرجعية. وهذا يعكس «البعد التخيلي في هذه الشخصيات وكيفية بناء الراوي لها وفق المنطق الخاص الذي يحكم عمله الحكائي، ذلك أن الراوي يتعامل مع شخصيات أيا كان نوعها وفق ما يتطلبه عمله وليس وفق المعلومات التي استقاها، ومن أجل ذلك تتداخل في بعض الأعمال أنواع الشخصيات فيما بينها»[6]

جـ- الشخصية العجائبية: وهي تختلف عن الشخصية المرجعية والمتخيلة كونها تخالف ما هو مألوف في تكوينها، ذلك أن «الشخصيات في الأدب العجائبي معقدة تعقيدا كبيرا، لأنها تجمع بين مختلف الكائنات، فقد تكون عبارة عن بشر أولا، وقد تكون عبارة عن حي أولا، ذات وجود حقيقـي، فـوق الطبيعـي أو مجرد

---

[1]- سعيد يقطين: قال الراوي،(البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)،المركز الثقافي العربي،الدار البيضا،المغرب،ط1، 1998، ص 87.

[2]- أحمد مرشد : البنية الدلالية في روايات إبراهيم نصر، له دار فارس للنشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص32.

[3]- آسياجريوي: مجلة المخبر، أبحاث في اللغة و الآداب الجزائري، سيمانيــة الشخصية في رواية الذئب الأسود للكاتب حنامينــة، قســم اللغــة و الأدب، بسكرة، العدد السادس،2010.

[4]- عبد الملك مرتاض: الميثولوجية عند العرب، دراسة لمجموعة الأساطير والمعتقدات العربية القديمة،المؤسسة الوطنية للكتاب، الدار التونسية لنشر، الجزائر، دط، 1989، ص 85.

[5]- قال الراوي، ص 95- 96.

[6]- المرجع نفسه، ص 97.

إستيهامات»[1]، هذه الشخصيات تخلف ذلك القلق من خلال أفعالها فهي الباعث الأول على الحيرة والتردد التي تصيب المتلقي من خلال الأحداث التي تقوم أو تساهم في سيرها. فهذا النوع من الشخصيات هي صانعات للحدث وهذه الشخصيات مصنعة حسب ثقافتنا إلى: (الجن، السحر، الولي، الممسوخات، الغيلان).

حكاية وش من خضرة والشخصية العجائبية:

توزعت شخصيات النص الحكائي على مراتب ،وذلك حسب الانواع والوظائف،ويمكننا ان نسجل ذلك في:

1- الشمس:

وهي شخصية عجائبية في هذه الحكاية اذ قدمت الحكاية للقارئ من خلال الرواية شخصا من العالم الحقيقي وهي شخصية « أم وش من خضرة»، لكنه فجأة يخلق مشهد حواري عجيب بين « أم وش من خضرة» و«الشمس»تدفع المتلقي إلى الاندهاش،و التردد، و الحيرة، و يزول ذلك باستمرار السرد الجاري للحكاية ليختفي اللاطبيعي لتعود الرواية من جديد لسرد أحداث واقعية ،كما يظهر في هذا المقطع السردي «حاجاتكم ياماجاتكم كاين في وحد الزمن مرا عندها بنت سمحة اسمها «وش من خضرة»،أو هذي الام ناغرة من بنتها، أوكل صباح كي تطلع الشمس تقول: يا شمس يا حنانة أمسمح نايا ،و لا أنت، ولا «وش من خضرة» بنتي، تقول لها الشمس في كل مرة نايا زينة وأنت زينة، و «وش من خضرة» فايزة علينا،وفي وحد النهار قالت الأم لازم تتخلص من بنتي باش نولي نايا الفايزة ... »[2]

فالشمس ورغم دورها الحواري ،إلا أنها كانت الوسط الأول لوضع المتلقي في عالم غير عالمه الحقيقي الواقعي و توظيف الشمس من قبل الرواية الشعبية هنا لم يكن عبثا، و إنما رجع فالشمس ساقتها الراوية كنقطة انطلاق للولوج إلى عالم عجائبي، إذ خلقت هذه الشمس قلق على مستوى نفس الأم التي تسعى للجمال الخالد مهما كان السبيل إلى ذلك. وكانت أيضا محدد لمسار الأم في ترقب وجود من هو أجمل منها،والسعي إلى القضاء عليه. فالشمس تجسد عالم اللامعقول كونها تخلق حوار بينها وبين إنسان ضعيف يبحث عن التفوق من خلال قيمة الجمال الخالد،كنوع من التعويض عن ما فتها من مرحلة الطفولة التي حرمت من خلالها الاستمتاع بجمالها كقرينتها. لذلك خلقت الأم ذلك الحوار الوهمي بين أحد عناصر الطبيعة كونها تتكلم إليها دون أن تلقى الرد منها، ومن كان يجيبها عن سؤالها كل يوم هي تلك المكبوتات التي حبستها لسنين في نفسها. فهو حوار وهمي بين الذات والذات، فالشمس مثلت النور، والمتنفس للذات، حيث سمحت لها أن تحلق بأحلامها بعيدا.

---

[1]- المرجع السابق، ص 67.

[2]- الرواية.

فالشمس إذا كانت الوسيلة الأولى التي وظفتها الراوية لتتدرج بعدها إلى عالم العجيب، حيث شكلت المظهر الأول للعجائبي كونها وسط ناقل لهذا العالم من خلال عناصر الحكاية، من أفعال شخصيات وأماكن وأحداث جسدت على مدى الحكاية مظاهر عجائبية، كما سنحاول توضيحه فيما يأتي.والشمس هنا التي عكست دور المرأة مثلت عنصر يتجاوز العقل بعد تعطيله ليحط رحاله في العالم العجائبي، على الرغم من أنها لم تكن مهيمنة في المتن لكنها حاسمة وتقوم بدور المولد للحكاية، فلولاها لما كان التأسيس إلى تلك العوالم العجيبة.

تستفتح الرواية الحكاية عن أم تغار من جمال ابنتها. وتسأل الشمس في مطلع كل يوم عن من تكون الأجمل. «حاجاتكم ياماجاتكم كاين في واحد الزمان مرا عندها بنت سمحة اسمها «وش من خضرة» أو هذي الأم ناغرة من بنتها، أوكل صباح كي تطلع الشمس تقول: ياشمس ياحنانة أمسمح نايا ولا أنت ولا «وش من خضرة» بنتي، تقوللها الشمس في كل مرة نايا زينة وأنت زينة و «وش من خضرة» فايزة علينا. تقول الأم ياكسري ديما فايزة علينا»[1]

فالشمس في هذا المقطع السردي تعكس المرأة بوصفها عنصرا حركيًّا مرتبطًا بغياب العقل، فالإعجاب بالنفس والبحث عن الجمال الأبدي يعد ظرب من المس، فهو إعجاب ليس منبثق عن العقل، وإنما يصدر عن الشمس التي كانت بمثابة المرأة «التي تعانق العجائبي والفوق طبيعي واللاّمفسر، وتخلق الحيرة، وتمنح وهما بعدم التصديق. إنها عنصر باعث على التساؤل والقلق، ولا تقدم الواقع كما هو، وإنما تقدم صورته التي قد تكون غير حقيقية ومشوهة»[2]

الشمس أكثر الظواهر الطبيعة بروزا في البيئة الصحراوية وتأثيرا على جمال المرأة بأشعتها الخارقة، فحتى الحوار كان فيه تدرج بدأت الشمس بنفسها وكان الشمس معيار ثابت للجمال. حيث قالت الشمس: « نايا زينة وأنت زينة و «وش من خضرة» فايزة علينا»، والجمال الذي قصدته الشمس لم يكن على مستوى الشكل وإنما جمال من نوع آخر تفقده الشمس والأم، وهو جمال خالد ليس بخلود الشكل وإنما بخلود الروح بين الناس، من خلال الأفعال الخيرة، فهذا العنصر الجمالي وهو الشمس كان بمثابة الأولى للصراع بين قيمتي الخير والشر والتي جسدها أفعال الشخصيات.

---

[1]- الراوية.

[2]- محمد تنفو:النص العجائبي، مائة ليلة وليلة انموذجا، دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2010، ص 146.

2- الغول:

وبالعودة إلى معنى الغول في المعاجم اللغوية نجد أن غول تعني «غاله الشيء، غَوْلا واغتاله: وأهلكه وأخذه من حيث لم يدْر ... والغول كل ما أهلك الإنسان فهو غول ... والتغول: التلون ... وقال هي مردة الجن والشياطين ... وكانت العرب تزعم أن الغول في الفلاة تتراءى للناس فتتغول تغولا، أي تتلون تلونًا وتغولهم أي تضلهم عن الطريق وتهلكهم...»[1] ومن هنا نجد أن دلالة الغول تعني: التحول والمقصود به التلون إلى هيئات مختلفة هذا من ناحية ومن ناحية أخرى أن لها قدرة التخفي والظهور في الأماكن الخالية وتلحق الأذى بناس من خلال إهلاكهم أو تضليلهم عن الطريق في ترحالهم فالغول إذًا يُعدُّ من الكائنات الغيبية الخارقة التي شكلتها الذهنية الشعبية وعاشت في مخيلة الشعوب منذ القديم فهي مبعثٌ للخوف والرهبة والقلق.

كون هذا النوع من الشخصيات تكون عجيبة على مستوى الشكل و الهيئة المخالفة لما هو مألوف من ناحية ومن ناحية أخرى على مستوى الأفعال مثل شخصية «الغول الجار» في حكاية «وش من خضرة» حيث أوهم الأخوة بموته بينما تحول إلى شجرة غريبة مثل ماجاء في قول الراوية «... وبعد أيام ناظت شجرة في بلاصة هاك النار مرة تيبس ومرة تخضار»[2]

لقد صوره عرب الجاهلية أنه غريب متوحش، رهيب في صفته. وقد ذكره الجاحظ «أن الغول إسم كل شيء من الجن يعرض لسفار ويتلون في ضروب الصور والثياب ذكرا كان أم أنثى».[3]

هذا التحويل يجعله يمتلك قدرات خارقة يخافها البشر، وعلى الرغم من ذلك قدرته شخصية الغول الفاعل للخير المحارب للشر، وذلك حسب الدلالة التي تحملها الشخصية، وتوظيف الراوي لها.

وفي حكاية «وش من خضرة» نجد الغول يمتلك القدرة لإلحاق الأذى حتى وهو ميت حيث قام بالتحول إلى شجرة تيبس، وتخظر مرة بعد مرة وأوهم «وش من خضرة»، وأخوتها أنه مات حين أحرقوه، وعند احتياجهم للخشب قاموا بقطع الخشب من تلك الشجرة، والتي رغم تحذير «وش من خضرة» لإخوتها بأن يتجنبوها، إلا أنهم ارتكبوا المحظور، بأخذهم خشب الشجرة التي نبتت في المكان الذي مات فيها الغول، وما كان من هذا التصرف هو تحولهم إلى حمام، حيث اللعنة حلت بهم وكان وعد الغول لهم بالانتقام نافذ.

فالغول الجار « يعد شخصية ساحرة من خلال عملية المسخ بتحويل إخوة «وش من خضرة» من صورة البشر إلى صورة الحيوان، وتمثل هذه القدرة عنصرا جوهريا في أحداث الحكاية، وينبغي أن نميز بين التحول والمسخ من حيث الدلالة، ذلك أن التحول «لا يتضمن الانتقال الحصري من مرتبة عليا إلى مرتبة دنيا، فهو قد

1- الراوية.

2- المرجع نفسه.

3- أبو عثمان عمر بن بحر: الحيوان، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، لبنان، دار الحياة التراث العربي، ط3، الجزء الأول، 1969، ص 158.

يكون تحولا محايدا. والتحول يشمل الأشياء والبشر على سواء»[1] ، في حين ينحصر المسخ في تحويل البشر إلى حيوانات كما «يرويه أصحاب نظرية التناسخ فالمسخ لديهم هو نقل الروح إلى ذوات الأربع».[2]

وهذا ما يطلق عليه في المعاجم الغربية بـــ: Métamorphose[3]. وعلى هذا الأساس كانت العامة في الغالب تستعمل عبارة «مسخه ربي قرد» للتعبير على تحول الإنسان إلى حيوان إذا إرتكب إثما، ولهذا المفهوم مرجعية في النص القرآني بالرجوع في قوله تعالى «وَلَوْنَشَاءُلَمَسَخْنَاهُمْعَلَىٰمَكَانَتِهِمْفَمَااسْتَطَاعُوامُضِيًّاوَلَايَرْجِعُونَ»[4]

هذه الشخصية بما فعلته أحدثت قلقا لشخصيته البطلة من ناحية، وعلى مستوى المتلقي، مـــن جهـــة أخـــرى، ليستمر السرد مرة أخرى، وتخف وتيرة القلق والحيرة من خلال بحث «وش من خضرة» عن حل للمسخ الذي حل بإخوتها في أطار الصراع الذي أطر الحكاية من أولها إلى آخرها وفق ثنائية الخير والشر.

والحكاية بهذا الشكل من البناء كرّست لنا ذلك الصراع الأبدي بين قطبي الخير والشر نجسده في هذا النموذج التقابلي في محول الفاعل (الشخصية) ونلاحظ:

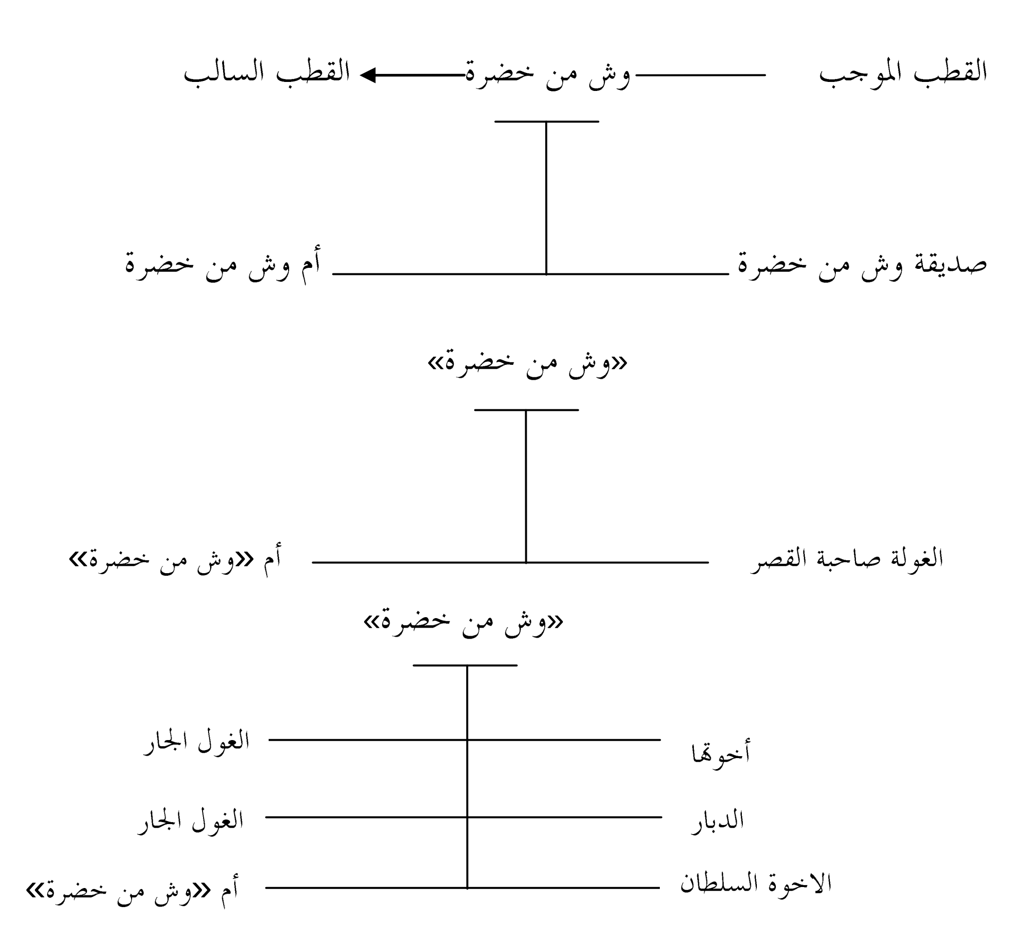
---

[1]- عبد الحميد بوسماحة: رحبة بني هلال إلى المغرب وخصائصها التاريخية، الاجتماعية والاقتصادية، مكونات البنية الفنية، الجزء الثاني، دتر السبيل للنشر و التوزيع، الجزائر، دط، 2008، ص 82.

[2]- محمد تيفو: النص العجائبي، ص 165.

[3]Metamorphose, n.f (du gr- meta, apres, et morhe, forme)1- changement de forme, de nature d'un etre à un autre : la [3]Metamorphose d'un carpaud en prince -2- Enbryal: Transformation importante et brutale, au cours de leur developpement, du corps et du mode de vie de certains animaux, comme les, amphibiens et de nombreuse inveit bres -3- changment complet dans l' état, le caractère d'une personne, dans l' aspect des choses, le petit Larousse illustré, p 680.

[4]- سورة يس، الآية 67.



هذا الصراع بين القطبين تولد نتيجة ثنائية الغيرة والقناعة التي ولد بدورها حملة من التقاطبات عكست صورة الخير والشر في الحكاية كلّها.[1]

شخصيات النص الحكائي ودلالتها :

حوت دائرة الخير والشر في الحكاية مدار الدراسة على عدد من الشخوص وهي شخصيـــة: الصديقـــة، الغولة، إبنة الغولة في موضع آخر (التي ترحي الأضراس)، السلطان، الإخوة هذه الشخصيات دالة في مضمونها على الخير أما الشخصيات التي أدّت دور الشر تمثله في الأم، الغول (الجار).
وسنركز على الغول الذي حمل دلالة الخيرة مرة ودلالة الشرة مرة أخرى.

---

[1]– مبروك دريدي: الحكاية الشعبية في منطقة سطيف (التشكيل الفني والوظيفي) جمع دراسة، جامعة منتوري، قسنطينة، رسالة ماجستر، مخطوط، نوقشت 2004، ص113.

1- دلالة الشر للغول :

تكشف الذهنية الشعبية بين شخصية الغول والشر كقيمة اجتماعية سلبية، فالغول هو مجسد للشر. في الحكاية الشعبية، وذلك خلال الأدوار الشريرة التي تؤدي ا كأن تكون آكلة للبشر ،أو تعيق حركية البطل الذي يدخل في صراع معها.

فجاء توظيف هذه الشخصية الرمزية بطريقة تجنح عن الواقع كتعبير عن المخاوف المترسبـــة في الذهنيـــة، والتي ولّدتها ظروف طبيعية قاسية ،وأخرى اجتماعية، فهذه الذهنية صورت بصدق ضعف الإنسان أمام جبروت هذه الظروف، حيث شكَّل لديه فكرة أن المستقبل مجهول. كل هذا حفَّز الخيال الشعبي على رسم هيئة الغول العاكسة لذلك المجهول، فقد تعوّد «أن تجسد مخاوفه من المجهول على شكل مخلوقات عجيبة من طير السماء أو حنش الأرض أو الماء ... ثم يضيف من عنده مايزيد هذه المخلوقات هولا على هول»[1]

ففي النموذج الذي بين أيدينا نجد الغول هنا صور نظرة المجتمع إلى الفتاة التي تسكن لوحدها، فهي محل أطماع الرجال من حولها، هذا من جهة ومن جهة أخرى، صوّر لنا قيمة سلبية وهي خيانة الأمانـــة والعهـــد، وإساءة الجار للجار التي بلغت قيمته حدا كبيرا كما يقول المثل الشعبي «الجار قبل الدار»، حيث يأمن الجار على الأملاك والنفس في حالة غياب جاره عن بيته وما قام به «الغول» يعد تمرد على تلك العراف الاجتماعية السائدة لهذا كان عقاب الغول الحرق جزاء هذا الجرم المرتكب، وفعل الحرق هنا، كان نوعا من التطهير من هذا السلوك والردع في نفس الوقت.

وتزداد شخصية الغول بطشا حتى بعد حرقها حين تتوعد بحدوث مكروه جزاء قتله، فهو بمثابة التصريح بعلمه بالأمور الغيبية، التي تثير الفزع والخوف في نفس الإنسان السوفي الجاهل أمـــام تفسيـــر بعـــض مواقف، وظواهر الحياة مثل السحر الذي يجعل الإنسان في حالة اضطراب أثناء بحثه عن حلول سحرية للقاء على تلك اللعنة، المتمثلة في المسخ للإخوة بالنسبة لشخصية «وش من خضرة»، وهذا المشهد يظهر لنا أكثر الأنساق الثقافية السحرية التي يعج بها المجتمع السوفي عند فئة النساء.

2- الغول ودلالة الخير :

والمفارقة في هذه الحكاية أن شخصية الغول انحرفت عن مسار الدلالة السلبية، وهي دلالة الشر إلى دلالة مضاد لها، وهذا يعني أن توظيف الغول لما يحمله من سلطة، وقدرة على التغيير الإيجابي. وقد تمثل سلطة الحكيم أو القائد أو الراقي الذي له القدرة على إصدار قرارات غير قابلة للنقاش أو التعديل، مستمدا هذه السلطة من مرجعيات دينية أو عرفية، فالغول في الحكاية مثل دور الخير أو حامل لقيم الخير، جسدته شخصيـــة الغولة في

[1]- فاروق خورشيد: الغول الإنسان الوحش في الأدب الشعبي العربي ، مجلة الدوحة ، فبراير 1981 ، ص63.

إعطاء الأمان لشخصية «وش من خضرة»، إذ حملت دلالة عميقة لصورة الخير الـــذي يأتي من القريب، وهذا نقل صادق للخيال الشعبي لأحد صور التفاعل الاجتماعي عند أهل سوف، اتجاه حالات الطرد لأحد أفراد العائلة، فيكون هناك احتواء من قبل عائلة أخرى، فالذهنية الشعبية رسمت هذه الصورة التواصل بين الغرباء والانفصال بين الأقارب، وأن القرابة قد تشكلها العاطفة مثلما كان من أمان وفرته الغولة لأنها لا تملك بنات ضمن أسرتها فقربتها لها ولأخوتها، وأيضا شكل من أشكال التواصل الإنساني على اختلاف توجهاتهم.

أيضا نلمس صورة أخرى للخير من خلال ابنة الغول، وتقديمها المساعدة «لوش من خضرة» من خلال الأدوات السحرية، وهذا يصور الاستعمال الإيجابي للسحر في مساعدة الناس، والملاحظ أن هذه الأدوات مستوحاة من البيئة، لتجسد لنا دلالة ثقافية جعلت الخيال الشعبي ينقل لنا تعامل الإنسان مع ظاهرة السحر من خلال العلاج المستوحى من مرجعيات دينية وثقافية مختلفة.

هذا عن جانب الشر الذي جسدته شخصية الغول الجار بعكس شخصية الغولة الأم التي تبنت «وش من خضرة» والغولة ابنة الغول الذي يمتلك حل اللعنة التي أصابت إخوة «وش من خضرة» اللتان حملتا دلالة ايجابية، تصور لنا جانب الخير الذي جسدته شخصية «الغولة الأم»، و «الغولة البنت» من خلال ترجيح كفة الخير، و دعمه في الحكاية على الرغم من انتمائها لجنس الغول الجار.

أيضًا من الشخصيات العجائبية التي أطّرت الحكاية في أحد مراحلها هي الممسوخات:

فالشخصيات الممسوخة في الحكاية خلقت نوع من خرق للواقع والمنطق وتولد حيرة وارتباكا بالغين عند شخصية البطلة والملتقي في ذات الوقت، فهذا التحول تم في عالم واقعي وشخوص حقيقيين، يخضعون في لحظة من اللحظات مجرى الحكي لهذه التحولات حيث يتم ذلك من خلال أدوات سحرية أو حتى بعض الكلام الملفوظ من قبل كائن فوق طبيعي هذا ما حدث في حكاية «وش من خضرة» حيث بفعل بعض الكلمات التي قالها الغول حين هم إخوة «وش من خضرة» بحرقه نلقط بعض الكلمات كنوع من التهديد لما فعله به وتمت كلماته بمجرد اقتطاع الخشب من الشجرة حيث قال لهم «والله عن دايرلكم أمارة»[1] ورغم تحذير «وش من خضرة» لإخوتها لعدم اقتطاع الخشب من تلك الشجرة إلا أنهم ارتكبوا المحظور، فكما تقول الراوية «ماخضوشي رايها أو نحو من هاك الشجرة أو طيبوا عنها العشي، وإلي كلي من هاك العشي، ولى حمامة»[2]

---

[1]- الراوية.

[2]- المرجع نفسه.

وهذا يعكس صورة العلاقة بين الإنسان والحيوان «والتي تؤدي على وضع الإنسان والحيوان على قد المســـاواة، حيث سهولة وإمكان حركة الروح من مخلوق على آخر».[1]

هذا التحول خلق مساحة من التردد، والاندهاش كونه كسر الحدود بين كائنان يختلفان في التركيب الفيزولوجية بين إنسان، وحيوان جعل البطلة «وش من خضرة» تبحث عن حل من جنس العمل أي فك هذه اللعنة باللجوء إلى من لديهم خبرة في مجال التحول. وتمثلت في شخصية الدبار التي دلتها على مكان الحل حيث أحالها إلى الغولة التي ترحي زروس لعباد حيث أمدتها بالأدوات السحرية التي من شأنها أن تعيد إخوتها على حالتهم الأولى وكان لها ذلك.

لنصل على أن شخصيات الغولكان لها الدور الأكبر في خلق عوالم، وأحداث تفوق حدود الواقع من خلال ثنائيته الخير، والشر مدى الحكاية فما دلالة الغول هذا الكائن من خلال هذه الثنائية التي لا تكاد حكاية شعبية تخلو منها بالموازاة مع بيئة الحكاية بيئة وادي سوف.

والشخصيات الأخرى هي:

- **شخصية الصديقة:** هي شخصية مساعدة للبطلة بالنصيحة وذلك عندما عرفت أن أم «وش من خضرة» وذلك في قولها «...عرفتها تكذب عنها أو قالتلها ردي بالك تروحي معاها»[2]

- **شخصية الإخوة أولاد الغولة:** وهم شخصيات مساعدة وذلك عندما دافعو عن أختهم أمام خيانة الغول ومحاولة قتله ل «وش من خضرة».

- **شخصية الدبار:** وهي شخصية مساعدة للبطلة في إيجاد حل لمشكلة تحول إخوتها إلى حمام حين قـــال لهـــا: «قاللها الدبار كاين غولة ترحي في زروس لعباد عندها دواء إخوتك».[3]

- **شخصية الغولة إل ترحي في الزروس:** وهي شخصية مساعدة حيث قدمت الحل للبطلة في مشكلة تحول إخوتها.

- **شخصية المتسول:** وهو شخصية حيادية حيث قدم المساعدة للأم في معرفة مكان «وش من خضرة» وفي ذات الوقت عامل معارض «وش من خضرة» حيث كان سبب في الحاق الأذى إليها من خلال إيصال السواك المسموم لها مثلما قالت الراوية «... وهاك السواك فيه السم أدهلها الطلاّب فرحت بيه«وش من خضرة» وكي دارته داخت عند بالهم ماتت...»[4]

---

[1]- محمد تيفو: النص العجائبي ، ص 168.

[2]- الراوية.

[3]- المرجع نفسه.

[4]- المرجع نفسه.

- **شخصيتا السلطان والوزير:** الوزير لم يكن لديه برنامج سردي داخل الحكي أما السلطان فكان دور المساعد وذلك من خلال إنقاذ حياة «وش من خضرة» حيث نزع عنها السم بهشه الذبابة ورجوع الحياة لها ثم تزوجها وأنجب منها طفلين.

- **شخصيتا الطفلين:** وهما شخصيتان مساعدتان حيث من خلالهما تعرف عليهم إخوة «وش من خضرة» على أختهم أثناء لعبهم بالدلوين أمام القصر.

ثانيا: المكان الحكائي وتجلي العجائبي:

المكان المحور الأساسي الذي يرتكز عليه العمل الأدبي النثري أم الشعري، إذ يعد «المكان المجال الطبيعي الذي يحتضن أحداث القصة ويعطيها أبعادها ومنحها دلالاتها»[1]، وهذا يعني أن لكل حكاية «مكان الذي يعنى بتمثيل البيئة في الناحية الطبيعية والاجتماعية»[2] وهنا يعني أن المكان له قدرة على عكس الاتجاه الخارجي المفتوح لمظهر المكان. بينما ربط بعض النقاد المكان بالبعد النفسي للشخصية فهو «المكان الأليف وذلك هو البيت الذي ولدنا فيه بيت الطفولة إنه المكان الذي مارسنا فيه أحلام اليقظة وتشكل فيه خيالنا»[3]. وهناك من حدد مفهوم المكان بقوله «المكان الذي صنعته اللغة انصياعا لأغراض التخيل»[4] وهذا يبرز دور اللغة في رسم المكان على مستوى الواقع الذهني.

أما اعتدال عثمان فقد أظهرنا تعريفها ثلاثة أنواع من المكان إذ ترى «أن المكان ليس مجرد أبعاد هندسية وطبوغرافية فحسب بل هو أيضًا نظام من العلاقات المجردة تستخرج من الأشياء المادية الملموسة بقدر ما تستمد من التجربة الذهنية أو الجهد الذهني المجرد» فهي بذلك تحدد لنا ثلاثة أصناف من المكان:

الفضاء المرجعي : الذي له وجود في الواقع.

الفضاء المتخيل : الذي يستمد مادته الأولى من الواقع وتشكله اللغة.

فضاء المرجعي : الذي لا وجود له في الواقع ويحلم بوجود في حدود اللامألفوف.

وهذا ما أطلق عليه سعيد يقطين بالبنيات الفضائية [5] العامة وهي ثلاثة أنماط:

---

[1]- عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية، مركبة لرواية زقاق المدق)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1995 ، ص225.

[2]- علي بوم لحم: الأدب وفنونه، المطبعة العصرية للطباعة والنشر، صيدا، لبنان، دط، 1970 ،ص30.

[3]- عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي ، ص245.

[4]- اضاءات النص ، قراءات في الشعر العربي الحديث ، الهيأة المصرية العامة للكتاب ، ط2 ، 1998 ، ص7.

[5]- قال ابن منظور: «الفضاء يعني المكان الواسع من الأرض... الفضاء: الساحة ... الصحراء الفضاء، ... الفضاء جانب الموضع وغيره» إذن الفضاء يعد أحد مدلولات المكان، كونه ينطلق من حدود المكان، حيث عبر عنه صاحب اللسان ب «الفضاء جانب الموضع» وهو إمتداد له. وعليه فالمكان هو الموضع الثابت المحسوس القابل للإدراك أما الفضاء فهو أوسع منه. لسان العرب مادة (ف ض ا).

أ- الفضاء المرجعي: ويقصد منها كل «الفضاءات التي يمكننا العثور على موقع لها أما الواقع أو في أحد المصنفات الجغرافية أو التاريخية القديمة»[1] وكثر ذكر هذا المكان من خلال الاسم وتحديدها جغرافيا أو من خلال صفة اتسمت بها ميزتها عن غيرها.

ب- الفضاء التخييلي: وهي «فضاءات يصعب الذهاب إلى تأكيد مرجعية محددة لها سواء من حيث اسمها الذي به تتميز أو صفتها التي تنعت لها. وما يميزها عن الفضاء العجائبي هو أن الراوي يلجأ إلى اختلاقها، فإن ذلك عادة ما يكون استجابة لضرورة حكائية معينة فيخلق الفضاء لتجري فيه أحـــداث موازيـــة لأحـــداث أو أفعال أساسية تجري في فضاء مرجعي محدد ... ويكتفي بوصفها بأوصاف عامة دون تحديد أسماء».[2]

وهذا يوضح التداخل بين الفضاء المرجعي والفضاء التخيلي، وقد قسمه سعيد يقطين إلى:

1- الفضاء الوردي.

2- الفضاء القفري (النار- الموت).

3- فضاء المعارك.

4- الفضاء المتخيل بكل أشكاله (فضاء العالم الآخر)، (فضاء الحلم الرؤيا)[3]

جـــ- الفضاء العجائبي: «تنهض أفعال الفواعل على أساس الفضاءات «المرجعية» والتخيلية بأنواعها تتحقق كذلك داخل الفضاءات العجائبية، وحين تظهر هذه الفضاءات ببعدها العجائبي فلأننا ننطلق من طبيعة تركيبها المخالف للفضاءات المرجعية أو الواقعية الأليفة... فعجائبية الفضاء تتحدد من زاوية الرؤية التي نتخذها لمعاينته»[4]

ويصنفها هي الأخرى سعيد يقطين«إلى نوعين أساسيين:

فضاءات ظاهرة: ترى عيانا.

فضاءات باطنة: فلا يمكن رؤيتها إما لأنها مختفية عن الأنظار أو تحت أرضية»[5]

وما يميز هذا النوع من الفضاءات أنها «غالبًا ماتكون منفردة وسط الخراب، أي عن العمران»[6]، فهي بوجه عام «تتجسد هناك (البعد)، أي بعيدا عن الفضاءات المرجعية المركزية»[7]

---

[1]- قال الراوي، ص244.

[2]- المرجع نفسه، ص 246-247.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص ص 248- 252.

[4]- المرجع نفسه، ص 253.

[5]- المرجع نفسه، ص 255.

[6]- المرجعنفسه، الصفحة نفسها.

[7] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ونجد من خلال ماتقدم حول الفضاء العجائبي أن أبرز الأماكن التي تجلت فيها العجائبية في حكاية «وش من خضرة» هو النوع الثاني من المكان العجائبي أي الفضاء الباطن الذي لم تره «وش من خضرة» بل ظهر لها فجأة، مما أثار الدهشة في نفسها حين كانت تبحث عن شيء تأكله وإذ بالأرض تنشق تحتها لتجد نفسها في عالم أخر، وهذا مايظهر المقطع السردي الثاني:

«... جاعت «وش من خضرة» أو عطشت أو ملقتشي وش تاكل شدت «وش من خضرة» تخربش في الأرض اشوي إتحلت الأرض دخلت «وش من خضرة» إلقت قصر تاع غولة دخلتله ما لقتشي الغولة ثم ...»[1]، فالحدث الفوق طبيعي هنا ارتبط بالليل، فحدث انشقاق الأرض لا مبرر له ولا يمكن أن نجد له تفسير إذ فرض هذا الحدث الفوق طبيعي على البطلة وزال الفعل الدهشة بفعل السرد حيث لم يشغل بال «وش من خضرة» انفتاح الأرض أمامها بل فضولها كان يسير بها لمعرفة إلى أين يأخذها هذا الممر إذ وجدت نفسها في قصر فيه مايسد جوعها.

«فالعوامل الأسطورية هي لا مرئية لا محسوسة في الأصل عندما يقدّمها لنا الخيال الأسطوري فإنه يقدّمهـــا لنا، مزيجًا بين القياس على الأماكن المحسوسة المألوفة وبين التصوير الذي اصطنعه ذلك الخيال الأسطوري ومن هنا تأتي عجائبيتها وغرائبيتها»[2]

وسرعان مازالت تلك الدهشة بظهور معالم محسوسة للمكان. هذا الأخير اختلف من مكان البيت الذي كانت فيه «وش من خضرة» رغم تشابه الأبعاد المحسوسة من جدران وسقف وأبواب إلا أنه اختلف من حيث كونه فضاء السفلي اتسم باتساعه كونه مجال رحب للحرية سهل حركة البطلة «وش من خضرة» فيه كما حقق لها تلك العدالة والحق في الحياة والعيش في الأمان الذي فقدته في الفضاء المكاني الأول أي العالم العلوي، حيث مكان بيت أم «وش من خضرة» الذي فقدت فيه الإحساس بالحرية والعدالة والأمان والحياة كان مبعثا للشر بعكس العالم السفلي الذي مثله قصر الغولة الذي كان مبعث للخير وللحياة بعكس المكان الأول الذي مثل فضاء الموت.

فثنائية الحياة والموت مثلت محور الصراع على مستوى الفضاء العجيب والفضاء المرجعي في حكاية «وش من خضرة».

ولعل أبرز هذه الثنائيات الضدية: بين الفضاء الواقعي والعجائبي:

---

[1]- الراوية.

[2]- محمود عزيز كارم: أساطير العالم القديم، مكتبة مصر، النافذة، مصر، ط1، 2007، ص328.

أ- الفضاء وثنائية الأعلى/الأسفل: في هذه الحكاية مثل الفضاء العلوي المجتمع وسلطته على الإنسان، بكل تلك الضوابط الإجتماعية المستمدة غالبا من العرف والعادات والتقاليد، إذ نجد شخصية «وش من خضرة» خاضعة في بداية الحكاية لتلك السلطة من خلال "الأم" التي تمثل الهرم الأعلى في السلطة حيث لا يرد لها أمر ولا خيارات أمام قراراتها وهذا ما يظهره المقطع السردي التالي «... قالت الأم لبنتها راني مريضة هيا عاونيني عن القيام...، صاحبتها عرفتها تكذب عنها وقالتلها ردي بالك تروحي معاها، بالصح الطفلة غاضتها أمهـــا أو تبعتها أو ماخذتشي راي صحبتها... خدمت «وش من خضرة» مع أمها لقيام أو كي كملن قالتلها أمها شدي راس الخيط تاع لقيام وامشي وين ايحد أبقي ثم تو نجيك. دارت الطفلة كيما قالتلها أمها أو قعدت تستنى فيها حتان وين ظلم الليل أو ماجتهاشي...»[1]

من خلال هذا المقطع يظهر لنا ذلك الذوبان التام تحت سلطة المجتمع ولا يمكن بأي حال من الأحوال المجادلة والنقاش أو اتخاذ قرار أو رد فعل معاكس مهما كانت المهالك التي يخبأها لنا المجهول، فمجال الحرية شبه معدوم وفضاء الموت مفتوح في الفضاء العلوي الذي عكس واقع المجتمع في منطقة الحكاية وأن فضاء العقل مغيب في مقابل فضاء العاطفة.

بالمقابل نجد الفضاء السفلي العجيب شكل للبطلة «وش من خضرة» رغم غرابته إلا أنه كان بمثابة فضاء آخر جديد جعل «وش من خضرة» في حالة تقاطب نفسي بين الأمان-الذي شكله الفضاء العلوي الواقعي- والأمان الذي حصلت عليه في الفضاء السفلي العجيب، حيث وجدت لها مساحة من الاحترام والحرية والحياة بعدما فقدت ذلك في مكانها الأول والدليل على ذلك أنها لم تفكر في العودة إلى الفضاء العلوي بل واصلت العيش في مكانها الجديد، فضاء الحلم الذي كسر تلك الطابوهات التي تلغي دور العقل في حق الاختيار وحق الحياة وحق التحاور وهذا يظهر صورة المرأة في المجتمع السوفي القديم حيث لا قرار لها أمام سلطة الأسرة التي تستمد قوانينها من الضبط الاجتماعي المتمثل في العرف والعادات والتقاليد.

فالمكان العجيب الذي مثل العالم السفلي دفع«وش من خضرة» إلى تحقيق معادلة البقاء.

الحكاية في اختبارات للبطلة «وش من خضرة» جسّد فكرة «أن يواجه البطل امتحانا قاسيا يكشف عن معدنه قبل تفرش له الأرض بالزهور والرياحين»[2]

فأظهر لنا صورة المكان الواقعي بدلالة الشر، والمكان العجيب بدلالة الخير، فالأول يستحيل العيش فيـــه، والثاني هو المكان الحلم الذي يضمن لنا العيش وتحقيق ذواتنا، وهنا صورة أخرى تحاول الذهنية الشعبية

---

[1]- الراوية.

[2]- عز الدين إسماعيل: القصص الشعبي في السودان، دراسة في فنية الحكاية ووظيفتها، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة دط، 1976، ص89.

رسمها عن المكان حيث أن العيش بشكل منفرد يعد أمرا صعبا، أولا لطبيعة البيئة الصحراوية القاسية، وثانيا لطبيعة العادات، والتقاليد، والأعراف الاجتماعية للمنطقة، إذ يعد خروج البنت عن بيت أهلها، والعيش بمفردها من المرفوضة تماما اجتماعيا، ودينيا في مجتمع وادي سوف.

فدلالة المكان لا تكون ذات محمول سلبي أو إيجابي، لا من خلال علاقتها بالشخصية فقد تكون مغلقة بدلالة أمان ومفتوحة بدلالة خطر.

ب- الفضاء وثنائية السكون /الحركة:

يظهر لنا وبشكل جلي من خلال المقطع السردي الأول للبرنامج السردي، أن شخصية «وش من خضرة» في بداية الحكاية تميزت بالسكون فهي مسيرة لا مخيرة أمام قرارات "الأم" وكل ردود أفعالها تميزت بالسلبية ويظهر هذا من خلال «الطفلة غضتها أمها أو تبعتها... وخدمـــت «وش من خضرة» أمهـــا لقيـــام أو كي كملن قتلها أمها شدي راس الخيط تاع لقيام وامشي وين ايحد ابقي ثم تو نجيك دارت «وش من خضرة» كيما قالتلها أمها وقعدت تستنى فيها حتان ظلم الليل»[1]

من خلال هذا المقطع نلاحظ حجم الانصياع لتلك الأوامر، وغياب العقل والسلبية من خلال تغلب العاطفة. مما جعل هذه الشخصية في حالة سكون شكلته بيئتها الأولى لتحول هذه الشخصية بمجرد لجوجها إلى العالم السفلي إلى شخصية حركية دينامية حيث كشف لها هذا الفضاء العجيب نمط آخر من التفكير فقدته في عالمها الواقعي إذ وجدت مساحة من الحرية والخيارات والتعايش رغم الاختلافات الفيزيولوجية التي مثلتها شخصية الغولة صاحبة القصر، كما كشف لها هذا المكان على قيم أخلاقية من الوفاء والجزاء والعطـــاء واللاأنانية والإخلاص هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى أحدثت هذه النقل بين العـــالم الواقعـــي واللاواقعـــي، استفاقة للعقل وتوازن للعاطفة عند الشخصية البطلة وتمظهر ذلك من خلال التفكير في إنقاذ إخوتها وإظهار عاطفة الوفاء ورد الجميل لإخوتها الذين أنقذوها من «الغول الجار».[2]

2- الفضاء وثنائية الألفة/العدوانية:

بالنظر إلى الفضاء الحكائي الأول وهو المكان المتمثل في البيت نجد الذات البطلة اعتقدت فيه الألفة والسكينة والأمان لكن سرعان ما تبدّد هذا الحلم، إذ شكّل في نفسية البطل صورة الخوف. فأصبح البيت مكانا مغلقا على فكرة الغيرة والأنانية، التي أضفت صفة العدوانية على البيت، بسبب ما لقته من أمهـــا الـــتي

[1]- الراوية.

[2]- المرجع نفسه.

جعلتها في المرة الأولى تهرب من البيت حين سمعت أمها تقول «لازم نتخلص من بنتي باش نولي نايـــا الفــــايزة، سمعتها الطفلة اشوي هربت من حوشها أو راحت لحوش صحبتها».[1]

لأنها لو لم تهرب سيكون مصيرها الموت. وتمظهرت العدوانية أكثر بالخدعة التي رسمتها الأم «وش من خضرة» بالسير إلى أن ينتهي خيط النسيج.

هذا يصوّر لنا الحلول السلبية التي تلتجأ إليها الفتاة في التعبير عن رفضها لأوضاع اجتماعية تعتبرها بالظالمة والمتعسفة. وذلك من خلال الهرب. وأيضا يصوّر لنا جانب من حياة الفتاة التي تجبر على الزواج مبكرا وتقتص منها طفولتها وشبابها. وأيضا صورة زوجة الأب الرافضة لأبناء زوجها. فجسدت لنا ذلك من خلال نسج عالم آخر بعيد عن فضاء الحكائي بعيدا عن فضاء الحكائي المتمثل في البيت إلى فضاء آخر أجبرت عليه البطلة لكونه فضاء خالي، وبحسب بيئة الحكاية يعني الصحراء الخالية من الأشجار والمسكونة بالحيوانات المفترسة قليلة النباتات، وتتسم بالاتساع، واللاّمان، وشديد الظلام كونه بعيد عن العمران لا يصلح فيه الاختباء كونه مفتوح على الطبيعة. ممّا جعل البطلة «وش من خضرة» في حالة من الخوف والجوع مثل ما صورتها لنا الراوية في قولها: «دارت الطفلة كيما قالتلها أمها وقعدت تستنى فيها حتان وين ظلم الليل ومجتهاشي، جاعت «وش من خضرة» وعطشت ومالقتشي واش تاكل»[2]، وبفعل الخربشة وجدت نفسها في مكان أسفل الأرض، والمفارقة هنا أن هذا المكان رغم ما فيه من غرابة، وخوف، وانعدام الأمان إلا أنه كان للبطلة المكان الحلم حيث تحققت فيه الألفة رغم بعده ورغم غرابة ساكنيه، لأنها وجدت ذلك التواصل الذي حرمت منه من خلال علاقتها بالغولة التي تبنتها والتآخي مع أبنائها حيث فضلت الانتساب له دون التفكير في العودة لمكانها الأول.

وهذا يصور لنا الأسر السوفية في تراحمها وعطفها على من يعانون ظلم زوجة الأب أو من فقد أمها وهو صغير فتصبح كل الأمهات أم لذلك الطفل محاولات بذلك النقص الحاصل على مستوى نفسية الطفل وتعويضه.

فالفضاء هنا عبر عن الصراع بين ثنائية الأعلى التي شكلتها فوق أرض البيت والأسفل التي شكلها قصر الغولة تحت الأرض. فالأول مثل الضيق والانغلاق على مستوى نفسية البطلة والثاني مثل الانفتاح والاتساع في نفسية البطلة التي كانت تحلم بها فهو إذا المكان الحلم الذي حاولت الراوية نسجه في الحكاية.

---

[1]- المرجع السابق.

[2]- الراوية.

فهذا الفضاء المكاني العجائبي على الرغم من غرابته إلاّ أنه حقّق نوعًا من الألفة على مستوى شخصية البطلة «وش من خضرة» وهذا يعكس العلاقة التي تخلقها الشخصية بالمكان ليكسب هذا المكان دلالة جديدة من خلال ذلك التأثر.

لنجد أن البطلة وجدت نفسها بين مكانيين متعارضين: هما الداخل والخارج، وهو تقسيم يفرض نفسه في كل عمل إبداعي بل وبالحياة اليومية للمرء، فقد عبر عنه«غوستاف بشلار» عن الداخل بالمكان الأليف بينما يمثل الخارج القوة المعادية.[1]

وبالتالي نجد أن محور الصراع بين قوة الخير والشر تجسد مرة أخرى بين المكان الواقعي والمكان العجائبي. فشكّل ما يسمى بالتقاطب المكاني «وذلك في شكل ثنائيات ضدية تجمع بين قوى أو عناصر متعارضة بحيث تعبر عن العلاقات والتوترات التي تحدث عند اتصال الروائي أو الشخصيات بأماكن الأحداث».[2]

لنخلص على أن المجتمع السوفي رغم تلك القيود الاجتماعية المتمثلة في العادات والتقاليد والعرف وقوانين الردع التي مما يدفع في بعض الحالات إلى نوع من التمرد على تلك القواعد، والضوابط التي لا تعتمد على سلطة العرف، والعادات والتقاليد، وهذا ما جسدته هذه الحكاية في تمرد «وش من خضرة» حين هربت من أمها كما صورتها الحكاية. وقد تكون زوجة الأب التي تعد أحد الطابوهات بالنسبة لربيب في أن يعترض على قراراتها فهي سلطة ظالمة مهما حاولت التظاهر بالخير والطيبة، وهذا يعكس الحكم المسبق على أي زوجة الأب، وتفضيل «وش من خضرة» للعالم العجيب الذي يعكس المجتمع الحلم الذي اكتشفته «وش من خضرة» وبقاءها فيها أكبر دليل على ذلك القهر الاجتماعي الذي تمارسه سلطة الأم التي تعيش طفولتها، وكذا الزوجة المتسلطة التي لم تقدر نعمة البنت التي قد تحرم منها بعض الأسر.

ثالثا: الحدث الحكائي وتجلي العجائبي:

الحدث «ما تنجزه الشخصية تبعا لحركتها في سياق النص وعلاقات عناصر بنائه»[3]، من مكان وزمان بالإضافة إلى علاقة، ودور الراوي في تشكيل الحدث من خلال عملية السرد التي تتسم بالموضوعية من جهة ومن جهة أخرى تحديد مسار الفواعل و حركيتها وهذا يعكس أهمية الحدث، إذ يعد المعلم الأقوى في إبداعها. وذلك من الاعتناء بتأسيس المنطقي، والسببي ويكون من خلال «تقديم الحدث الرئيسي أو هيكل الرواية عن طريق سرد الوقائع بحسب تتابعها الزمني، ويمكن أن نعيد ربط الأحداث وفق تتابع تاريخي»، ما يميز الحكايـــة

[1]- فتيحة كحلوش:بلاغة المكان، قراءة في مكانية النص الشعري، ، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2008، ص27.

[2]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990، ص33.

[3]- مبروك دريدي: القصة الشعبية في منطقة سطيف،ص125.

الشعبية أن إيقاع الحياة هو نفسه إيقاع نص الحكاية، والإنسان لا يثير انتباهه ما هو طبيعي من الأحداث بل يشد انتباهه تلك الأحداث التي لم يعهدها من قبل وغير طبيعي وغير مألوف. كذلك الشيء ذاته داخل الحكاية الشعبية إذ يحدث ذلك الحدث غير الطبيعي، وغير المألوف نوعا من الاهتزاز والتجديد لصورة الحدث لتكسر الرتابة، وتحدث المفارقة من خلال هذا الحدث البارز الذي استحوذ على انتباه الجمهور، الذي يستأنس سماع السرد اللاواقعي، واللاطبيعي ويتطلعون إليها بإلحاح، لما تحويه من أحداث خطيرة وتجارب مثيرة، يفضلون فيها ما هو غير عادي وغير مألوف ليصلوا بذلك إلى ما هو عجيب وغريب ونادر الحصول. فالحدث بهذا الوصف يُعَدُّ حدثا عجائبي مخالف لقوانين الطبيعة بعيد عما هو معتاد يأتي على خلفية طبيعية من الأحداث مثل ما حدث للبطلة «وش من خضرة» فعلى خلفية من الأحداث الطبيعية مرت بها يحدث ما هـــو مفـــارق للطبيعـــة، وذلك من خلال فعل انفتاح الأرض أمام عينيها، وهي في حالة بحث عمّا تأكله، ويظهر ذلك من خلال هذا المقطع السردي «... جاعت «وش من خضرة» أو عطشت أو مالقتشي واش تاكل شدّت «وش من خضرة» تخربش في الأرض إشوي تحلت الأرض دخلت «وش من خضرة» لقت قصر تاع غولة...»[1] ففعل «إشوي» يعني حدوث شيء غير مترقب، شيء حدث فجأة وطبيعة هذا الحدث اتسم بالغرابة، والدهشة عنـــد البطلـــة، وكـــذا الملتقـــي لكـــون الحـــدث نادر الحدوث، أحدث هزة في عملية السرد كسر بذلك السيـــر الواقعـــي للأحداث.

الحدث الثاني ويعد الأبرز هو حدث التحول أو المسخ الذي عرفته حكاية «وش من خضرة»، وهو تحوّل إخوة «وش من خضرة» إلى حمام، والحدث العجائبي لا يكون إلا من خلال شخصية غير طبيعية لها القدرة على الفعل والحركة، مزود في ذلك بآليات غير طبيعية تميّزها عن غيرها إذ تعطيها القدرة على تحريك الأحداث وسير البطل، أو إعاقته أو إيذاء أقارب البطل، وهذا ما أحدثته شخصية «الغول الجار» الذي أمّنه إخوة «وش من خضرة» عليها فلم يصن الأمانة، وما كان من إخوة «وش من خضرة» إلا معقابته لكن العقاب لم يكون رادع لشخصية «الغول الجار» بل زاد ذلك من إصراره على الانتقام لما يمتلك من قدرة على إلحاق الضرر بهم، وذلك من خداعهم وتحوله إلى شجرة تيبس وتخضر، وعند احتياجهم للخشب من أجل طهي الطعام حدث ما لم يكن في الحساب رغم تحذير «وش من خضرة» لإخوتها بعدم أخذ الحطب من الشجرة، وكان الانتقام حليف الغول حيث أكل الإخوة من ذلك الطعام، وكان فعل التحول مباشر لكل من تناول منه عدا «وش من خضرة» التي لم تنسى، وعد الغول الجار بالانتقام، ففعل التحول هو احد أشكال تمظهر العجائبي الذي زعزع استقرار حياة «وش من خضرة»،وإخوتها وما كان من البطلة هو محـــاولة البحث

---

[1]- الراوية.

عن الحل لاسترجاع إخوتها إلى هيئتهم الأولى. وهذا الحدث توالت بعده أحداث نمطية جزئية التي تسير إلى اكتمال الحكاية.

أحداث أخرى غذّت العجائبية تمثلت في الأدوات السحرية التي سعت «وش من خضرة» للحصول عليها من أجل فك لعنة الغول الجار على إخوتها وتمثلت في: (الماء- طعام ياكلوه- وشعرات بخري بيه، قطعة من البرنوس- العكاز) وبمجرد استعمالها كما أمرتها ابنة الغول إرجاع إخوتها إلى هيئتهم الأولى.

وتعد هذه الآليات لها مفعول السحر، ونوع هذا السحر هو السحر الاتصالي« الذي يقوم على أن الأشياء المتصلة تظل متصلة حتى بعد أن تفصل تماما ويبعد بعضها عن البعض، وفي علاقة تعاطف بحيث أن ما يطرأ على أحدها يؤثر بالضرورة على الآخر تأثيرا مباشرا»[1]، وهذا النوع من السحر أكثر شيوعا في المجتمع السوفي عند فئة النساء بالأخص لما يؤديه من وظيفة اجتماعية حسب اعتقادهن، بأنه يدفع الضرر ويجلب المنفعة. وكما نلاحظ أنها ابنة الغول، رتبت استعمال هذه الأدوات وعدم الإخلال به لنجاح العملية، «ويكون الإعتقاد من جانب الساحر والمستفيد منه معا، وهذا الإعتقاد الذي دعاه«كلود ليفي ستراوش» السند الإيديولوجي، يدعوه العامة النية فلا بد أن يعقد القاصد النية»[2]، أما المواد الأكثر استعمالا في مجـــال السحـــر، «... مواد معدنية بخور، شعر، أظافر الشخص أو أثر من ثوب ...»[3]. وهذا ما يشير إلى أن المعتقدات الشعبية لها حضور قوي تفرضه سلطة العادات والتقاليد التي تستمد مرجعيتها من بقايا لممارسات سحرية رغم تحريم الدين الإسلامي لها وهذا بعكس جبروت سلطة التفكير الشعبي لمثل هذه الممارسات.

فتوظيف السحر كان من أجل القضاء على قوى الشر التي بثها الغول الجار كإنتقام لحرقه، ليجسد بذلك الصراع بين قيمة الخير والشر بين العالم الأرضي والعالم ما تحت الأرض لتحقق لنا معادلة تتمثل في أن الخير والشر موجودان في كل زمان ومكان لكن الحل ليس دائما منطقي وموجود، بل يتعدى حدود الواقع من اجل تحقق التوازن الذي فقده الإنسان في عالمه الواقعي، فالجنوح إلى حلول ميتافيزيقية هو حل في نظره وذلك بخلق عالم موازي للعالم الواقعي وفق يحلموا أن يكون لا وفق ما يفرضه الواقع عليه من خلال السحر والمسخ وخلق عوالم وشخصيات وأحداث غير مألوفة هروبا من كل ما هو واقعي رتيب.

---

[1]- سامية حسن الساعاتي:السحر والمجتمع، دار النهضة، ط2، بيروت، لبنان، 1983، ص 122.

[2]- أحمد زغب: الفلكلور، ص 160.

[3]- نضال فخري طه: الطقوس والمعتقدات، ص 191.

رابعا: الزمن الحكائي وتجلي العجائبي:

إن القبض على الزمان في الحكاية الشعبية وتأصيله تاريخيا يعد بالأمر المستحيل وذلك لأسباب منطقية هي في الأساس مبعث إبداع الحكي، إذ تتمثل هذه الأسباب في العناصر الخرافية السحرية والفضاءات العجائبية التي تطبع الحكاية الشعبية التي تستخدم«صيغة التنكير وتعمد جهل الزمان والمكان، وعدم ربط أحداث القصة بمجتمع معروف، يمكن للقارئ من معرفة واقعية القصة أو عدم واقعيتها»[1].

فزمن الحكاية هلامي منقطع عن مرجعه و «لئن أحوز الحكايات الشعبية العجيبة المرجع الزمني المباشر والصريح، فما ذلك إلا لتدور أحداثها في عالم متحرر من كل القيود العرضية الظرفية وهو عالم الممكـــن المطلق، كما أن الرؤية السحرية التي هي بمثابة الطاقة المولدة للحكاية الشعبية تحول دون أي إرساء زمني»[2] وهذا ما يضمن استمراريتها إذا تحرّر الزمن من الظرفية والخصوصية مما يعطي القدرة للراوي على تشكيل الحكاية بما يتماشى وظروف مجتمعه و إحتياجاته.

فاللامرجعية التي يقوم عليها الزمان تترجمها عبارات ينطلق منها الراوي في قولـــه «كـــان بكـــري...»، أو«كان في وحد الزمان»، مثل ما هو في حكاية «وش من خضرة».

- معنى الزمن وأنواعه في الحكاية الشعبية:

إن البحث عن الزمن التاريخي في الحكاية الشعبية باعتباره إطار وقعت فيه الأحداث لا يفضي إلى نتيجـــة، مما يجعلنا نقارب نص الحكاية الشعبية بنائيا بالنظر إلى الزمن كعنصر بناء داخل النص ونعرف شكل بنائه وعلاقته بالسرد. فالحكاية الشعبية تنتمي إلى السرد الموضوعي الذي يكون فيه الراوي خارجيا مطلعا عالما بكل تفاصيل عالم الحكاية، وفي هذا النوع من السرد الذي يخالف السرد الذاتي.

كما وضح توما شفسكي «يتبع الراوي، عادة مصير شخصيته معينة، فتعرف بطريقة متتابعة ما فعلتـــه أو عرفته هذه الشخصية، فيما بعد ينتقل إنتباهنا من هذه الشخصية إلى أخرى، ومن جديد نطلع بطريقة متتابعة على ما فعلته أو سمعته هذه الشخصية، هكذا يكون البطل هو الخيط المرشد للسرد»[3]. وهو النمط الذي جعل الحكاية الشعبية ذات ترتيب زمني تاريخي متتابع لا يمكن فصل مبناه الحكائي عن متنه الحكائي لأنهما واحد من حيث الترتيب.

فمن خلال علاقة الراوي بالسرد تتحدد حركات زمنية لخصتها البنائيون في أربعة أنواع رئيسية:

---

[1]- التلي بن الشيخ: منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، 1990، ص 105.

[2]- سمير المرزوقي و جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، تحليلا وتطبيقا، الدار التونسية للنشر والتوزيع، ديوان المطبوعات الجامعية،دط، دت، الجزائر، ص58.

[3]- مبروك دريدي: القصة الشعبية في منطقة سطيف، ص115.

- الاستراحة (التوقف) – القفز (القطع) – الإيجاز – المشهد.

وسأقتصر على بيان تقنيتين لزمن في حكاية «وش من خضرة»، ذلك لقوة حضورهما في هذه الحكاية الشعبية:

1– القفز (القطع): وهو تجاوز بعض المراحل من الحكاية دون الإشارة بشيء إليها، تلك المراحل قد تكون سنوات طويلة أو فترات قصيرة.[1]

من ذلك في حكاية «وش من خضرة» حيث قفزت الراوية على فترات زمنية لا نعلمها عن كانـــت قصيـــرة أو طويلة بين مراحل دون ذكر الشيء عن ماحصل بين تلك المراحل في قول الراوية «... أو راحت داخلة بلاد خارجه بلاد اتحوس عن الغولة إلّلي ترحي في زروس لعباد»[2].

أيضا في قولها «وبعد أيام ناضت شجرة في بلاصة هاك النار مرة تيبس أو مرة تخضار»[3]. فالحضور قوي لهذه الحركة في بناء الزمن لحكاية «وش من خضرة» يفسر لنا هيمنة الحدث على الراوية حيث ركزت على النتيجة التي تتطلع إليها بدل بناء خلفية من الأحداث ترى أنها غير مهمة إزاء الحدث الرئيسي، وهذا يعكس إهتمامها بالمضمون على حساب الشكل.

2– المشهد:«وفيه يتساوى زمن القص مع زمن الوقائع، وهو الحوار الذي يدور بين طرفين فأكثر حول موضوع معين، وهو خاضع للسرعة والبطئ، إذا ما قيس بالزمن الواقعي، وترد هذه الحركة عادة في الشكل:

قال: ...

قالت: ...

قتلها: ...

قاللها: ...».[4]

من ذلك حوار الأم مع الشمس:

«تقول: يا شمس يا حنانة أمسمح نايا ولا «إنت» ولا «وش من خضرة» بنتي، تقوللها الشمس في كل مرة نايا زينة وأنت زينة أو «وش من خضرة» فايزة علينا»[5]، وفي موضع أخر نجد حوار بين الأم و «وش من خضرة»: «أو كي كملن قالتلها أمها شدي رأس الخيط تاع لقيام وإمشي وين إحد، ابقي ثم تو نجيك»[6].

---

[1]- يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي،الدار المصرية،اللبنانية،القاهرة،ط2، 1999، ص83.

[2]- الراوية.

[3]- المرجع نفسه.

[4]- مبروك الدريدي: القصة الشعبية في منطقة سطيف، ص 116.

[5]- الراوية.

[6]- المرجع نفسه.

ونجد حوار أخر مع شخصية «الدبار» و «وش من خضرة» : «راحت للدبار حكتله قصة إخوتها أو قالتلها: وين نلقى دواء لخوتي، قاللها الدبار: كاين غولية ترحي في زروس لعباد ...»[1].

هذا على سبيل المثال لا الحصر، وهذا يظهر البراعة الكلامية والذكاء عند الراوية في جلب تشويق المتلقي لها.

فالزمن في حكاية «وش من خضرة» مبهم وغير محدد. لذا نجد الزمان في حكايتنا ارتبط بالسرد للحدث الذي يحمل بعدا دلاليا يقوم على:

– **الحضور والغياب:** فالحضور يمثل لحظة الاتصال بالعالم الآخر، فعندما «شدت وش من خضرة تخربش في الأرض، إشوي تحلت الأرض، دخلت «وش من خضرة»[2]، فهذه المدة الزمنية الأولى التي تجلى فيها الزمن العجيب فكانت لحظة الفصل بين العالم العلوي والانتماء إلى العالم السفلي، العالم الممكن بالنسبة للبطلة.

وبين حدث قطع الخشب واستعماله للطهي والأكل من ذلك الطعام هو نقطة تحول فصلت إخوتها من عالم البشر إلى عالم الحيوانات، و إلى عالم المثول العجائبي فهذه المدة الزمنية قلبت مجرى حياتهم وحياة أختهم «وش من خضرة» وهي قضية المسخ إلى طيور، ووقوع انتقال الغول الجار على إخوتها مثل ما توعدهم.

وغياب «وش من خضرة» عن العالم الواقعي بعد انشقاق الأرض ودخولها لها مثل الفصل بين «الأم» وبين العالم العجائبي.

فالزمن العجائبي في حكاية «وش من خضرة» تمتد سمته اللاّمعقولية إلى كثير من الأحداث المرتبطة ارتباطا وثيقا بالزمن منها: الرصد والانتظار.

فالرصد تمثل في رصد الغولة صاحبة القصر لمن يقوم بتنظيف البيت ومكافأتها باعتبارها ابنة لها.

أما الرصد فتجسد في ظهور الدجاج الأبيض يحوم حول الغولة التي ترحي الأضراس من أجل أخذ الدواء لفك المسخ عن إخوتها وعند ظهور الدجاج الأبيض، تقوم «وش من خضرة» بإنقاذ إخوتها بسلاح عجيب وهو من أسلحة هذا العالم السفلي العجيب ثم الخلاص والنهاية السعيدة بعودة إخوتها إلى طبيعتهم البشرية. في قول الراوية «هزت وش من خضرة الدواء ورجعت بيه لخوتها، دارت كيما قالتلها الغولـــة، رجعـــوا إخوتهـــا كيما كانوا»[3].

---

[1]- المرجع السابق.

[2]- المرجع نفسه.

[3]- المرجع نفسه.

الخلاصة:

خلال ما سبق يظهر لنا بشكل جلي تمظهر العجائبي على مستوى بنايات الحكاية الشعبية الخاصة بالمنطقة بكل الإيديولوجيات و المحمول الثقافي الذي انطوى تحت هذا التمظهر للعجائبي عاكسا صورة الحياة في منطقة وادي سوف، ومدى تأثر والتأثير بثقافة الآخر، والمحاولة لتجسيد بعض المظاهر الفكرية مثل حرية الرأي والتعبير والتمرد على بعض الأعراف والعادات والتقاليد التي تعدها تحاول المرأة الخروج منه باعتباره في بعض الأحيان نظام اجتماعي يمثل سلطة قهرية عليها حيث حرمها حتى من الحقوق التي أعطاها لها الدين الإسلامي في ظل المجتمع الذكوري فكانت الحكاية الشعبية بكل ما تحمله من خروج عن الواقع كانت بمثابة الملاذ للتعبير عن ذلك الانحباس والكبت الذي عانت منه المرأة وقد عبرت عنه ببراعة في هذا القالب السردي الذي صاغته الرواية التي لم تجد بدورها صعوبة في اتساع رقعة الحكاية وانتشاره ويرجع ذلك لأهمية الراوي الذي جعل من سلطة الخيال سبيلا للتعبير عما هو ممنوع في واقع الحياة، ليجعل من عالم اللامعقول عالما خاصا يدخل به إلى عقول عواطف الناس للتأثير عليه، رغم تكرار الحكاية مرات ومرات.

خامسا: الحكاية الشعبية التلقي والطقوس:

تمهيد:

الحكاية الشعبية نوع سردي شعبي، فهو صورة للواقع اليومي في المجتمع الشعبي، إذ تكشف عن الذهنية الشعبية من خلال نقل همومها، ومشاكلها، وتسعى الحكاية الشعبية إلى التنفيس عن انشغال هذه الجماعة الشعبية .وتخليصها من همومها اليومية، وقلقها الوجودي لكونها أن الحكاية الشعبية «منغرسة في المتخيل الجمعي»[1] ولذلك من خلال المزج بين الواقع والخيال، كي تقدم للملتقي لحظات يتوق إليها هروبا من واقعه كل ذلك من خلال شخصيته تعيش الوسط نفسه تدعى الراوي! فمن هو الراوي؟ وما مدى فاعلية آلياته من خيال غائر في عالم العجيب وتجارب حياته في التأثير في ذلك الملتقي؟ وكيف تمظهر ذلك على مستوى «وش من خضرة» من ناحية؟ وما هي أبرز الطقوس في أداء الحكاية في بيئتها؟ هذا ما سنحاول الإجابة عنه في هذا المبحث.

[1]- محمد تيفو: النص العجائبي، ص132.

1- الراوي ووضعيته في الحكاية الشعبية ببعدها العجائبي «وش من خضرة»:

يعد الراوي الوسط الناقل لصورة الحياة في المجتمع الشعبي ذلك لأنه «لم يكن مجرد وسيلة أو متعة، كما لم يكن مجرد تعبير عن رؤية فردية يريد القاص الفرد أن ينقلها، و أن يقنع بها غيره، بل كان القص حركة ينبغي أن تستمر لكي يعيش كل فرد في المجتمع حقيقة الحياة أو بالأحرى حقيقة نظام الحياة»[1]. فالراوي بهذه الصورة مرآة عاكسة لحياة الجماعة لا تحتاج إلى إقناع لأنها صورة صادقة، ووجوده في المجتمع ووجود ضروري لتفسير سيرورة الحياة والكشف عن ذهنية الجماعة. فالراوي «حاضرًا سواء بسماته أم بالمسافة التي تفصله زمنيا عما يرويه، بحيث يروي أحداثا لا تعاصره وقد لا تربط به إلا كونه راويا لها فحسب، كما أن المروي له يتعدد تبعا لتعدد الرواة، ويتكاثر كلما تكاثر عددهم والأمر نفسه ينطبق على المروي له»[2] وذلك كله من خلال «تحكمه في طريقة السرد في أبعاد اللغوية والدلالية والإشارة... ويهدف القاص متعمدًا أو غير متعمد إلى أن يوصل للقارئ أو المسمع رؤية ما. ويتوقف وضوح الرؤية ودرجة تكثيفها على مدى تدخل القاص فيما يحكيــه إن سلبا أو إيجابا، كما تتحددان بدرجة سماعنا الخفي إن ارتفاعا أو انخفاضا، جهرا أو همسا، غيابــا أو حضورا»[3] فالراوي هو الموجه لذهن المتلقي من خلال اللغة، وحركة الجسد لإيصال فكرة ما سواء كانت سلبا أو إيجابا بالإضافة إلى أن وضوح الرؤية من عدمها يرجع بشكل كبير إلى تقنية هامة جدا في العملية التواصلية، وهو الصوت بمختلف درجاته. فالراوي يلعب دورا كبيرا في حياة الجماعة الشعبية لكونه ناقلا لتجاربها، وتراثها «للمستمع باعتباره مشاركا أساسيا له في عملية القص، وعندما تكون العملية القصصية مشاركة فعلية بين طرفين، فإنّ القاص يعرف أن ما يحكيه يتعدى القص إلى الإثارة، وتحريك مكنون المعارف الموسوعية لدا المستمع بحيث يمزج المستمع ما يسمعه برصيده من المعرفة من ناحية، ويكون قــادرا علــى الربط، والاستدعاء الدلالات، وترجمة الإشارات اللغوية من خلال تنشيط حسه الإبداعي من ناحية أخرى»[4]،وهذا يعكس مدى تأثير الراوي على المستمع إذ يأخذها بخياله إلى تحريك مخيلته من خلال استدعاء صور، ومعارف سابقة لديه ليشكل صور جديدة، ودلالات مترجمة لتلك الإشارات المنبعثة من الراوي فتجعل المتلقي مبدعًا لصور جديدة قد تشكّلت على مستوى ذهنه .هذا يدل على عملية التفريغ للمتلقي من ناحية أخرى.

من أساسيات الحكاية الشعبية الشفوية بصفة خاص أن كل حكاية هي عبارة عن حكي يروى من قبل راوٍ، «وهذا الحكي بصفة عامة، يضم الفعال والشخوص، ويتم السرد وفق حبكة معينة هي بمثابة الخيط الذي يربط بين الشخوص، والأفعال معا، وفق تركيب معين للبنية السردية، وبالتالي فكل حكاية تتضمــن بشكــل

---

[1]- نبيلة ابراهيم: في القص بين النظرية والتطبيق، ص72.

[2]- عبد الله ابراهيم: السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1992، ص15.

[3]- نبيلة ابراهيم: فن القص بين النظرية والتطبيق، ص 79.

[4]- المرجع نفسه، ص 80.

أو بآخر عنصر الحكاية والراوي والمروي له»[1].وما يهمنا هنا هو كيفية أداء الراوي للحكاية ولآليات التأثير الخارجية والداخلية التي يستند لها في التأثير على الملتقي أي المروي له، وبوجه خاص في تقنية سرد عجائبي الذي هو موضوع الدراسة.

وهذا يحيلنا إلى أن الراوي «يعُدُّ واحدًا من المظاهر التركيبية للنص السردي وبالإضافة إلى اعتبار العجائبي منبجساً من الخاصية البلاغية للنصوص»[2]، ولا يكون ذلك إلا «بشرط نعتبره مهمًّ في ظهـــور العجائبي، ألا وهو السارد، بضمير المتكلم أثناء الحكي ... والحديث عن الراوي أساسي في هذا المقام لأنه المنتج للخطاب(داخل النص). فكلّ الدراسات حول العجائبي تؤكد أن هذا النوع من الحكي يحتاج بشكل طبيعي إلى أن يكون الراوي/الشخصية الشاهد»[3] وذلك ما يتطلبه من واقعية للأحداث وهذا يفرض على الراوي الإقناع عن طريق البرهنة على ما يرويه لأنه «سيعتمد الذاكرة، ملتفتًا إلى دقائق الأمور»[4]. ويتجلى ذلك حين يقف عند بعض الأحداث بذكر تفاصيل دقيقة فيها، حيث لا مجال للكذب. «فهو يروي بنفسه ولذا يجب أن لا ينقطع التواصل باكتشاف المتلقي لأي شكل من أشكال الخداع، إن لعبة الاحتمال ضروريـــة، وليس احتمال الكذب بل الصدق»[5] وقد يضع الراوي جمهوره في اتفاق مسبق يعقده يجعل من المتلقي في موقع لا يملك فيه خيارا سوى الاستماع في صمت كما «يذكرنا جون مارسيل أنه في بعض البلدان الإسلامية- في السودان على الخصوص- يدشن الراوي حكايته بحوار تمهيدي بينه وبين جمهوره على الشكل التالي:

- أريد أن أحكي لكم حكاية.

(يجيب الحاضرون بكل يقين)

- طبعًا!

يتابع الراوي الحوار:

- ليس كل ما في الحكاية صحيحا.

- طبعًا.

---

[1]- عبد المالك أسهبون: الراوي، دورية تعنى بالسرديات العربية، العدد 22 شوال 1433 هـــ، سبتمبر 2012، مقال عبد الملك أسهبون (الحكاية الشفوية مكوناتها ورهاناتها الفنية)، ص 26.

[2]- حسين علام: العجائبي في الأدب، ص 41.

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

- ولكن ما سيحكى ليس كذبا.

- طبعًا!

بعد هذا الحوار التمهيدي يشرع الراوي في سرد أطوار الحكاية كما يشاء بينما يصغي الجمهور للحكاية ويدخل في صمت مطبق»[1]، وبذلك يجعل المتلقي في حيرة بين الأحداث الصادقة والكاذبة «وإذا تعلق الأمر بما يشبه السيرة الذاتية، فإن ذلك سيكون أفضل، لأن ذلك سيجعل عملية التماهي المطلوب تامة»[2].

ولكي يتمكن الراوي من أخذ المتلقي على عالم الخوف والرعب مستعملا في ذلك ضمير المتكلم عليه ان يكون ملما بجميع دقائق الحكاية وهذا ما يؤكد عليه «تدروف» في قوله «إن السارد المجسدليناسب العجائبي تمام المناسبة»[3]، وهذا يعد أمرا أساسيا حتى يحدث ذلك التأثير لدى المتلقي من خلال التطابق والتعاطف الذي يخلقه الراوي من خلال رسم المتلقي في ذهنه لتلك الصور المتخيلة وفق حدود فكره ومتصور بذلك الوجود الحقيقي لهذا العالم العجيب. وتعد اللغة أحد الآليات في التأثير التي سيعتمد على إمكاناته اللغة لتأدية مهمته على أفضل وجه. ومنه ستكون اللغة... هي التي تتكلم وليس المؤلف كما يقول رولان بارت «.... بحيث تنقلب الجملـــة، بتخلخل نظامها التواصلي الإحالي العادي عندما تتدخل ألفاظ مثل «كأن»«كما لو»«يبدو»«يشبه» فيحدث ذلك الخلل»[4]. هذا من ناحية ومن ناحية أخرى نجد الراوي أن خاصيته «الشفوية جعلته يعتمد على الصوت في نقله والتعبير عنه. وهذا ما يعطيه حدته كل مرة، أحب وسائل استمتاع المستمع بالحكاية أن يستمع إليها مروية»[5]، فالمشافهة بالإضافة إلى اللغة من أبرز عناصر التجسيد إذ «يعتمد الراوي على حاسة السمع، إلا أن هذا لا يقلل من إمكانية استخدامها عناصر التجسيد الأخرى (حركات اليد وتقاسيم الوجه وتباين طبقات الصوت...)[6] وكلها عناصر تتيح للمستمع أن يتخيل ويتذكر ويفكر وينفعل من من خلال هذه الأصوات، ويرسم لعقله الصور اعتمادا على المضمون المروي إليه بطريقة شفوية»[7]، ومثل ما يحتاج الإقناع من قبل الراوي إلى البرهان والحجة والأداء الحسن باغيا تقريرا لمجريات الحكاية، «فإن التأثير يقتضي جمال الصوت عند الخطيب نبرة وتوازنا وإيقاعا، عبر اللفظ والعبارة والأسلوب من جهة، ويقتضي من جهـــة

---

[1]- عبد الملك أسهبون:الراوي، دورية سردية تعنى بالسرديات العربية، عدد 25، ص 29-30.

[2]- حسين علام: العجائبي في الأدب، ص41.

[3]- تدوروف تزفيان: مدخل على الأدب العجائبي، ص111.

[4]- حسين علام: العجائبي في الأدب، ص42.

[5]- – عبد المالك أسهبون: الراوي، دورية سردية تعنى بالسرديات العربية، عدد 25، ص 27.

[6]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[7]- المرجع نفسه، ص 28.

ثانية جمال الحركة إلقاء وإشارة هيئة ووقفة وملامحًا»[1]. ليس هذا فقط بل إن شخصية الراوي «تضفي على الأحداث الكثير من الألفة والأمان والدفء العاطفي، وتضفي في السرد الحكاية جمالا آخر هو جمـــال التعبير»، الذي له بالغ التأثير على المستمع الذي يتلذذ لذلك الصوت الخافت الهامس في بعـــض الأحـــداث و المتسارع المسترسل في أحيان أخرى.

لتخلص إلى أهم العناصر المغذية للعجائبي في الحكاية الشعبية هي:

1- اللغة.

2- وجود راوي متكلّم بضمير الأنا العالم بأدقّ تفاصيل الحكاية.

3- راوي خبير بالثقافة الشعبية التي ينتمي لها وكذا مستوى تفكير الجماعة الشعبية.

4- راوي يتقن فن التعبير الشفاهي والجسدي.

5- راوي يتمتّع بخيال خصب والقدرة على التكيف مع أي سؤال قد يعترضه من المتلقي.

6- راوي يمتلك آليات التجسيد من خيال ولغة وصوت وحركة وتعبير من أجل إدخال المستمع في عالم الرهبة ومنه إلى عالم يعج باللامعقول. هذا عن ما يقدمه الراوي العجائبي للمتلقي والذي مثل الطرف الثالث في العملية التواصلية أو كما يطلق عليه بالمروي له. والسؤال الذي نطرحه هنا هو من هو المروي له في الحكاية الشعبية الشفاهية؟

تقدم لنا الراوية في حكاية «وش من خضرة» أحداثًا واقعية تسرد لنا حكاية امرأة أحست بأنّ جمالها بدأ يتضاءل بحكم تقدمها في السن ممّا جعلها تغار من ابنتها الجميلة والتي تدعى «وش من خضرة». ولا يوجد أي عنصر فوق الطبيعي محيّر. لكن فجأة، تخبرنا الراوية بتدخل العنصر الفوق طبيعي اخترق المقدمة التي بدأت بها. في المقطع السردي التالي: «حاجاتكم يا ماجاتكم كاين في واحد الزمان مرا عندها بنت سمحة اسمها «وش من خضرة» أو هذي الأم ناغرة من بنتها، أو كل صباح كي تطلع الشمس تقول: يا شمس يا حنّانة أمسمـــح نايا و أنت ولا وش من خضرة بنتي، تقوللها الشمس في كـــل مـــرة نايـــا زينـــة أو أنت زينة أو «وش من خضرة» فايزة علينا»[2].

كما نلاحظ يقدم لنا هذا المقطع السردي شخصًا مثلنا والمتمثّل في شخصية الأم توجد في العالم الواقعي، لكنها فجأة تلاقي شخصية خارقة تحدث معها حوارًا لتخرق بهذا المشهد الواقع. ويتمثل هذا الحدث في الحوار الذي أجرته الأم مع الشمس تغير بذلك مجرى الأحداث وتدفع بالمتلقي إلى التعجب والاستفسار في

---

[1]- المرجع السابق، ص28.

[2]- الراوية.

داخلها. لكن سرعان ما يزول التعجب والاندهاش بفعل سرد جاري للحكاية. وهكذا يختفي اللاطبيعي لتعود الراوية من جديد لسرد أحداث واقعية.

حيث عرف المتلقي أن الأم تسعى إلى التخلص من ابنتها حتى تتفوق هي بالجمال كما تعتقد. ثم يقع حدث آخر فوق الطبيعي غيّر مجرى حياة «وش من خضرة» مثل ما هو في المقطع التالي: «خدمت «وش من خضرة» لقيام مع أمها أو كي كملت قالتلها أمها شدّي راس الخيط تاع لقيام وامشي وين ايحد أبقي ثم تو نجيك، دارت الطفلة كيما قتلها أمها أو قعدت تستنى فيها وين ظلّم الليل، أو ماجتشي، جاعت «وش من خضرة» أو عطشت أو مالقتشي وش تاكل شدّت «وش من خضرة» تخربش في الأرض إشوي اتحلت الأرض دخلت «وش من خضرة» القت قصر تاع غولة...»[1].

الحدث فوق الطبيعي ارتبط هنا بالليل فـــ «وش من خضرة» وجدت نفسها في مكان بعيد لا تعرف طريق العودة حتى حلّ عليها الظلام، وأحست بالجوع والعطش، فما كان منها إلا أن تحاول البحث بين خشاش الأرض علها تجد ما تسد به رمقها لكنها تفاجأ بانفتاح الأرض، وهذا الحدث لا مبرر له، ولا يمكن أن نجد له تفسير عن ماهية هذا الحدث خلال توظيف عبارة «اتحلت الأرض» فهذه الأخير أحدثت حيرة وتعجب لدى المتلقي، لأنه لم يجد جوابا، اكتفى بطرح سؤال في نفسه منتظرًا جوابًا له إلى حين. كون هذا الحدث شحنه بالحيرة مشكلاً بذلك تحديًا للعقل. وسرعان ما يدخل حدث جديد والمتمثل في وجود قصر تسكنه غولة، وهذا يعكس إتقان الراوية لعبة السرد، حيث لا تسعى إلى إدهاش المتلقي، وإثارة رعبه وتعجبه دفعة واحدة. بل تتدرج في تقديم الأحداث التي تخرق المألوف لديه.

في هذه المرة تُطْلِعْ الراوية المتلقي بأن هذا المكان تسكنه كائنات لا تنتمي إلى عالم البشر الذي كانت فيه البطلة «وش من خضرة» وان هناك عالم سفلي فيه حياة لغير البشر أو بالأحرى يمكن للبشر التعايش معهم رغم أن ما يعرف عن شخصية الغول في ثقافة المتلقي أنها شخصية مرعبة تأكل البشر فهي عدو للإنسان. وما زاد المتقي حيرة هي خيبة الانتظار، وهذا ما أسس له «ياوس» من خلال مصطلح أفق الانتظار ليظهر لنا أهمية المتلقي في فهم الأدب، وذلك حين نتحقق من خطا فرضياتنا نباشر اتصالنا بالواقع الفعلّي (...) لذلك يتحرر القارئ من ضغوط الحياة الواقعية ومن أحكامها المسبقة»[2]. فبدل أن تأكل الغولة «وش من خضرة» أعطتها الأمان واعتبرتها جزءا من عائلتها مثل ما ورد في هذا المقطع السردي: «... وحد النهار قالت الغولة تو انعس نشوف هلي طيب ونظف منهو؟. تخبت الغولة اشوي خرجت «وش من خضرة» شفتها الغولة خلتهـــا كي

[1]- المرجع السابق.

[2]- ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، ط1، سنة 1997، عمان، الأردن، ص139،138.

كملت القضية وجت بش تتخبأ، قالتلها: حلي حلي أو راس عيسى أو موسى لا نديرلك شيء، أو من اليوم راكي بنتي. والغولة كان عندها أولاد بشر وصتهم أو قالتلهم هذي راهي عادت أختكم»[1].

فالمتلقي هنا لم يندهش بالحدث أمام حدث انفتاح الأرض وولوج البطلة إلى عالم سفلي، هذه الظاهرة فوق الطبيعية، وإنما حيرته ردّة فعل البطلة بقبول ذلك العالم والاندماج فيه رغم خوفها من ردة فعل الغولة. التي جاءت عكس ما توقعته ذات البطلة.

نجد في المقطع السردي الموالي تدخل شخص فوق الطبيعي لتدمير النظام الذي اندمجت فيه «وش من خضرة»، بعد موت الغولة التي تبنتها وبقيت تعيش مع إخوتها البشر، وهذه الشخصية هي شخصية الغول الجار الذي خان، يعكس ما كان يظن المتلقي وهو أن يكون بنفس أخلاق الغولة صاحبة القصر، وهذا يصدم المتلقي ويولد فيه فعل التشويق ويطرح في نفسه جملة من التساؤلات عن الأسباب التي تدفع إلى إيذاء البطلة الإنسانة «وش من خضرة» بهذه الطريقة ومحاولة ارتكاب الشر في حقها وهتك الوعد بالحماية الذي قطعه على نفسه أمام إخوتها.

مثل ما ورد في المقطع السردي التالي: «... بعدا نهرات جو الذر بش ايسافروا وصو جارهم الغول عن أختهم قالوله: رد بالك عن «وش من خضرة» كاش ما تخصها حاجة، أو سكروا عليها سبع بيبان هاك الغول جارهم خلاهم ماراحوا أو جاء باش ياكلها، عيط الغول انحل الباب لول في ستة أيام، أو في كل مـــرة إعيـــط، أو يتحل باب من هاك البيبان السبعة»[2].

فهذا الهتك من لدن كائن عجائبي يستفز المتلقي، ويجبره على متابعة أفعال هذا الكائن بلهفة، وحماس كبيرين، إن هذا الحدث فوق الطبيعي يغرق المتلقي في جو من الرعب من الكائن يخترق بصوته أبواب موصدة لا ينفتح الباب منها إلا بعد ستة أيام، فالراوية تريد إيهام المتلقي بحقيقة ما تسرده وإغراقه في المزيد مـــن الفزع، والرعب عما سيحدث للبطلة «وش من خضرة» لتجعله بفعل توالي السرد يظهر له الحل، ونهاية هذا الصراع بين الخير الذي يمثله الغول، والخير الذي تمثله «وش من خضرة» من خلال هذا الحدث الذي يعد هو الآخر فوق الطبيعي، وهو الحلم الذي رآه أخو «وش من خضرة» وفسره في ذات الوقت أن أختهم في خطـــر، والرجوع لإنقاذها، وكان لهم ذلك. وهنا توهم الراوية بنهاية الشر ونهاية الحكاية من خلال إعادة التوازن إليها بقتل الغول. لكنها تستعيض عن ذلك بتقديم حدث فوق الطبيعي آخر يخلخل ذلك التوازن

---

[1]- الراوية.

[2]- المرجع نفسه.

المؤقت، وينتقل المتلقي من حالة الاستقرار إلى حالة اللاإستقرار، والاندهاش، والرعب ويحثه على متابعة الحكـــي بشغف كبير، وذلك بعد أن قام الإخوة بالانتقام لخيانة الغول الجار ،وحرقه كما اعتقدوا أنه مــــات

بعدهـــا، وهذا الحديث يتمثل في التحول من خلال هذا المقطع السردي «... وكي عاد مازال واحد حلم خوها الكبير منامه* بشعة، أو حس بلي راهي أخته في خطر، حكى لخوته وش شاف في المنام أو قاللهم لازم أروحوا لختنا... ورجعوا إخوة «وش من خضرة» لختهم، إشوي لقوا البيبان الستة محلولين مزال كان باب واحد، حكتلهم «وش من خضرة» علي صار لها مع الغول لي قالوللها كيما ما هنناشي عنك توا نشدوه وانشعلوه. عسوله لخوة شدوه أو حفرواله حفرة كبيرة شعلوا فيها النار وطيشوه فيها. كي جو اطيشوا فيه قاللهم والله عني دايرلكم أمارة، قعدت «وش من خضرة» خايفة من هاك الكلمة أو دايرتها في بالها، بعد أيام ناظت شجرة في بلاصة هاك النار مرة تيبس أو مرة تخضار. مرة من المرات فرغ عن «وش من خضرة» الحطب قالت لخوتها رحوا حطبوا، هاك لخوة الذر راحوا أو قالوا أنحوا من هالشجرة، أختهم قالتلهم: لا لا ردوا بالكم اتنحوا منها ما خضوشي رايها أو نحو من هاك الشجرة أو طيبوا عنها العشي، وإلي كلي من هاك العشي، ولّى حمامة، بكت «وش من خضرة» عن إخوتها أو حطتلهم الماء والشعير...»[2]. وهنا نجد أن الراوية تقحم المتلقي داخل لعبة أخرى غير قابلة للوقوع في عالمه الواقعي. لعبة التحول التي تخرق العقل والمنطق، وتولد حيرة وارتباكا بالغين في حدثين الأول يظهر لنا من خلال تحول الغول الجار إلى شجرة تيبس أحيانا، وتخضر أحيانا أخرى، والثاني بمجرد تناول العشاء. الذي تم طهيه من خشب تلك الشجرة –تحول الإخـــوة إلـــى حمام، فالتحول الأول كان إرادي من قبل الجار الغول فتحوله إلى شجرة كان باختياره لافتقاد الخشب في المنطقة،واعتباره مادة أساسية في الطهي.

أما التحّول الثاني للإخوة بفعل لعنة الغول الجار تم دون إرادة منهم حيث ارتكبوا المحظور، وهذا جعل المتلقي تائها أمام هذه اللعبة المستغلقة للفهم، ولا يعلم بتفاصيل هذا التحول، يخبر فقط بأن التحول قد تم واحدث تغييرًا فيزيولوجيًّا تَوَلَّد عنه رد فعل لدى الشخصية التي عبرت عنه بعبارات تدل على الحيرة، وأيضا عجب واستفزاز عند المتلقي.

---

* منامة: لم يكن الحلم بالنسبة إلى الشعوب القديمة عالمًا منفصلاً عن عالم اليقظة وإنما هما عالمان متصلان متحاوران. إلا أن جميع الأحلام لا تستوي، فالأحلام ذات الأهمية هي التي يراها في المنام أشخاص لهم أهميتهم في المجتمع من كاهن أو ملك أو نبي وتختلف الأحلام الأسطورية من الأحلام العادية– اشتراكهما في أن كليهما ذو طابع رمزي- في أن الأولى تكون في شكل بلاغ واضح منظم بخلاف الأحلام العادية وسمتها التشويش والإضطراب، محمد عجيبة: موسوعة أساطير العربية عن الجاهلية ودلالاتها ج2، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط 1، 1994، ص- ص 148،149.

[2]– الراوية.

ومثل ما لاحظنا أن هذا النوع من التحول اللاإرادي استلزم كائنا فوق الطبيعي، وهو الغول. وكذلك على سحر الكلام الملفوظ حين قال هذا الكائن بعبارة مهددة «كي جو اطيشوا فيه قاللهم والله عني دايرلكـــم

أمارة»[1]، ليعقد بهذا الكلام علاقة بين الإنسان، والحيوان خلال مساواة الإنسان بالحيوان في الشكـــل والـــروح، وبهذا تسحب الراوية المتلقي إلى عالم المفارقة من خلال فعل التحول، وهو خرق لقوانين الطبيعة.

والخلق بالتحديد، مما يجعل المتلقي في حالة أرق بدخوله عالم متحول «تطمس فيه سهولة الفروق بين الإنسان والحيوان والجن والحيوان، ويقابله الاتجاه إلى تصحيح الأوضاع وتأكيد الفروق بين الإنسان المكرم والحيوان الأدنى منه على سلم الكائنات»[2]. ويستمر المقطع السردي دون أن يذوب تأثر المتلقي من الدهشة التي خلقها فعل التحول، ومن غير أن ينشط عقله المتأرجح بين: «عالم اختلاط الفواصل وطمس معالم بنية الواقع (المسخ) وعالم الحدود الطبيية الموضوعة واحترام مستويات الخلق»[3]. وعلى إثر هذا التحول تجد الذات البطلة نفسها في حال من الدينامي نظرًا لذلك الطارئ الذي حدث وتحاول من خلال حركيتها إلى إعادة التوازن بإعادة إخوتها إلى عالم الطبيعة إلى صورة بشر مثل ما كانوا قبل ارتكابهم المحظور وذلك بالبحث عن وسائل سحرية تفك تلك اللعنة التي نزلت بإخوتها إلى أن تصل غولة تقوم برحي الأضراس تعرف الحل لذلك التحول، من خلال أب تلك الغولة الذي يمتلك وسائل قد تبدو للوهلة الأولى أنها عادية حين تذكرها الراوية لكن لها مفعول السحر من خلال طرق استعمالها المخالف لوظيفتها في عالم الطبيعة عما هي عليه في العالم السفلي، وهذا لوسائل مثل ما عرفتنا عنها الراوية هــي(المــاء، الطعــام، الشعيــرات، قطعـــة من البرنـــوس، العصـــا)، فالماء والطعام لم يتناولهما الإخوة من أجل سد عطش أو جوع، و إنما لكونهما من طبق الغول الذي يملك قدرات تفوق الطبيعة وكل ما يضع عليه يده فيه شفاء وفك للسحر. أما الشعيرات والبرنوس- والعصا فقد استعملوا على غير وظيفتهم الحقيقية بل لوظيفة فوق طبيعية مثل ما لاحظنا وهذا ما جعل المتلقي يغرق في حيرة فاعلية هذه الأشياء رغم اعتياده استعمالها في عالمه الواقعي.

يمكن القول هذا التحول لشخوص يحمل قيمة دلالية قائمة على ثنائية متعارضة، تستحوذ على النفس الإنسانية تتمثل في ثنائيات القبح والجمال، والتغيير مقابل الجمود، والخير مقابل الشر، وثنائية الحياة مقابل الموت.

ب- المروي له: في الحكاية الشعبية الشفهية «لوش من خضرة»

---

[1]- المرجع السابق.

[2]- محمد تيفو: النص العجائبي، ص 169.

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

يحيلنا هذا المفهوم على مجموع الناس الذين يستمعون من أجل التسلية أو التعليم من خلال الاستماع إلى حكاية من الحكايات التي تقدم لهم طبعا مشافهة، كما يشير هذا المفهوم بشكل عام إلى الجماعة أو الأفراد الذين يتوجه لهم الراوي بالحكي، وهذا يعني أن الراوي يمثل الطرف الأول والمروي له يمثل الطرف الثالث والحكايـــة

هي الطرف الثاني في العملية التواصلية «إذ تقتضي الحكاية الشعبية في جميع بنيتها جمهورا تخاطبه وهي تبعا لذلك قائمة- جوهريا- على استمالة هذا الجمهور وإقناعه. ونقصد بالاستمالة في هذا المقام التداولي: كسب عطف ومحبة هذا الجمهور المتحلق حول الراوي واستجابته لما يطلبه منه في هذا المجال. أما الإقناع فنعني به إشباع مشاعر الجمهور وعواطفه وإرضاء فكره»[1].

لأنه في الحقيقة لا يبحث عن ما هو واقعي رتيب ليستمع له بل يبحث عما هو جديد مخالف لكل ما هو واقعي من أجل الاستمتاع وإشباع حالة الهروب لديه من الواقع. «بحيث يميل ذهنه إلى تقبل موضوع الحكاية كما يروى»[2].

ومن هنا يمكن القول «أن المحكى الشعبي هو فن القول الذي يدفع إلى التحليق بعيدا عن عالم الواقع (أي فن القول التخييلي) من حيث أنه لا يهدف التأثير في ذهن الجمهور وحسب، وإنما يهدف كذلك إلى التأثير في حثه على تمثل عوالم مفارقة لما هو معيش»[3] فالحكاية بهذا التصور لدى المتلقي هي ملاذ لصناعة حياة أخرى بعيدة عن الواقع، حياة تعج باللامعقول والمفارقة فهي تعمل على «تحريض الذهن من قيود العقل، ومن صرامة تصنيفاته وأفكاره المسبقة، من منطلق كونها تقوم أساسا على إعمال التخييل من أجل التأثير على الوجدان والعاطفة»[4]، وهنا يكون دور الراوي الأبرز في تغذية ذلك الاحتياج باللجوء إلى العوالم اللامألوفة من خلال محمول رمزي يخلق بذلك التفاعل مع الأحداث عند المتلقي. فعالم العجيب الذي يخلقه الراوي في الحكاية يشترط فيه التوافق «نظرا لخضوعه لشروط السياق المجتمعي الذي يضبط العلاقات التأويلية بين مختلف عناصر الجماعات الاجتماعية»[5] فهو إذا مقيد بالمحمول المعرفي والتاريخي في مرحلة استقبال الحكاية وتأويلها.

«ويمكن القول: إن هذا الجمهور يسلم ضمنيا بما يحكى له، ويخلق أثناء ذلك عالمه الخاص المفارق للواقع، مذعنا لما تقدمه الحكاية من أحداث و أشباح وأشياء هي محض خيال الراوي. ذلك أن المروي له لا يراها بهـــذه العين، بل يتعامل معها بوصفها جزء من عالمه الواقعي، لذلك نلقيه يرى الأشباح تأتي إليه من خلـــف

---

[1]- عبد المالك أسهبون:الراوي، العدد 25، ص 28.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة السابقة.

[3]- المرجع نفسه، الصفحة السابقة.

[4]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5]- المرجع نفسه، ص 29.

المـــوت، تخترق الجدران والأبواب المقفلة وتختفي حيث لا تراهـــا عيـــن البشـــر وتـــزرع حياته بالقلق والخوف والرعب»[1].

فالخوف والرعب أحد عناصر التشويق، التي تنبني عليه الخوارق، والمفارقات التي تحدث بدورها ذلك الانفعـــال في نفس المتلقي. معتمدا في كل ذلك أيضا على عنصر التشويق «وهو حالة انتظار أو قلق متولدة من الخوف أو الخطر أو الشك وتكون هذه الحال عابرة أو متواصلة.... بمقدار ما تتطلب العقدة ويصعـــب توقـــع الحال»[2].

ومن هنا يتبين لنا أن الحكاية الشفوية التي تحتوي على ما هو عجيب «تنطوي منذ البداية على تناقض ظاهر بين دلالة الخطاب الحكائي والموقف الثقافي العام تجاه موضوع الحكاية العجيبة. لذا فإن محكيا من هذا القبيل، غالبا ما يقتضي إشارات تؤثر على مفارقته للواقع»[3]،تجعل التلقي مستعد لدخول عالم المفارقات وفي نفس الوقت تساعد الراوي على إثارة المتلقي وإغرائه أكثر للدخول إلى هذه العوالم العجيبة،«وليتحقق هذا التفاعل لدى المتلقي على الراوي أن «يعانق رؤياهم ووجهات نظرهم (أي جمهور المتلقي) »، بل إنهانطلاقا منها يؤثث عوالمه، وينطق شخصياته، يصف، يعلق وينوع خطاباته...»[4].

في تلك المجالس التي يعقدها الراوي لسرد حكايته وفق ما تشتهيه عقول تهرب من المعقول والواقع إلى اللامعقول واللاواقع لتبث عبره أحلامها وآمالها المفقودة. هذا ما عملت عليه رواية «فاطمة حفوظة»[5]، من خلال حكاية «وش من خضرة».أنموذج الدراسة-في بث عوالم عجائبية خلال فعل السرد.

ج- الحكاية الشعبية :الطقوس والتلقي

إن الحيز لذي شغلته الحكاية الشعبية في الذهنية الإنسانية، عرف بالمزيد من الامتيازات على صعيد الراوية والأداء، حيث اهتمت الشعوب بهذا الجانب وتواضعت بشأنه على قوانين واعراف تواكب سرد الحكاية، تغلغلت هذه التقاليد والسنن في الفكر البشري إلى أن بلغت حد الاعتقاد، ومن هذه الأعراف في منطقة وادي سوف نذكر السرد الليلي الذي كان نبراسا، ونهجا سار عليه الرواة الذين حرموا، ومنعوا منعا باتا السرد أثناء النهار الآن للحكاية قدسية ورهبة تؤدي من تخالف شرعها فقالوا بأن «من يفعل ذلك -الرواية

[1]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2]- المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5]- الراوية.

أثناء النهار – يصاب أبناؤه بالقرع»[1] أي الصلع. وانتقامها لا يقتصر على الراوي بل يتعداه إلى نسله، لذا كانت لعهود ليست ببعيدة الحكاية مقرونة بالليل، والعمر والمجالس المستديرة، مثل ما اطلعنا على ذلك «هزار أفلسان هو الأصل الذي أجمع المؤرخون على اعتباره المصدر الأول لحكايات الليـــالي العجيبـــة، لحصـــل في

اعتقادنا أن هذا النوع من التصوير الخارق المعجب، هو ما أدى إلى صدور الأحكام التي تقرن الليالي بـــ (الخرافات)، و «الأحاديث الباطلة» مادام المقصود بالخرافات مجاوزة الممكن، وتخطي أحكام العقل وأساليب القول والصور. وما دامت أحاديث الباطل من ذلك النمط القولي المبالغ في المفارقة و الاستيهام»[2].

وهذا الإصرار على الارتباط بين هذه العناصر إنما هو سعي من الرواة لإضفاء ذلك الجو الطقوسي على أدائهم، وهذا يخدم الرواة في جانبين:

الأول: أنه إذا كان السرد خاص بفئة الأطفال، فهذا سيزيد من رهبة الشخصيات والأحداث في تأثيرهم على فكرة الطفل، الذي قد يصل به إلى حد الحلم الذي يعج بهذه الشخوص، ومن هنا تكون الشخصية في الحكاية الخرافية محل تخويف عند الطفل وبوجه خاص إذا كانت شريرة كالغول، أو محل استحسان واقتداء إذا كانت خيرة كشخصية لونجة.

الثاني: فهو أن الحكي كان موجه للكبار فإن ذلك الجو يسهم في تغييب العقل والمنطق عند المتلقي فالذهن في هذه الحالة في حالة استرخاء إذ يستصلح فيها كل ما يقال، فلا يجادل فيما يستحيل أن يقع، أو يستحيل أن يجتمع، وإنما تتسرب الصور على ذهنه لتجد سبيلها من التقبل والتجاوب المنطقي والعقلي لدرجة الاندماج والاعتقاد بها، لأنه في تلك اللحظة يكون مغيب الإرادة في القبول أو الرفض.

فالحكاية الخرافية مجال «التعبير عن الأمور الممكنة الوقوع والأحداث الحقيقية التي يعدل فيها الراوي بما يتفق وخياله وإحساسه ومحصلاته الفكرية والحياتية»[3].

فالسارد أو الراوي الليلي حين يحافظ على زمن الحكي إنما كان لخدمته إذ أن الحكاية الشعبية وبالرغم من أنها تفتح للراوي حرية السرد والإضافة فإن تلك الطقوس تزيد في نسبة التحرر لديه لترجمة كل ما يدور في خياله من أجل التأثير على المتلقي. ليس هذا فقط بل «تسعى إلى تقديم لحظات لنسيان الواقع القاسي عن طريق اللجوء إلى المتخيل الذي يغمر الفراغ الواقعي»[4] وخير زمن لها هو الليل في منطقة وادي سوف إن «تتداول

---

[1]- صالح بن حمادي: دراسات في الأساطير والمعتقدات الغيبية، تونس، دار أبو سلامة، ط1، 1983، ص 147.

[2]- شرف الدين مجدولين: بيان شهرزاد، التشكلات النوعية لصور الليالي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001، ص129.

[3]- رابح العوبي: أنواع النثر الشعبي، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، د ط، د ت، ص 26.

[4]- محمد تيفو: النص العجائبي، ص 132.

ليلا من لدن النساء والعجائز اللائي يتخذنها متنفسا لحياتهن الرتيبة التي تتميز أساسا بسيطرة الرجل في المجتمع الذكوري»[1] فهي مجال للتحرر من تلك السيطرة بقوة الخيال وبشكل كبير عند فئة النساء.

فالحكاية فن ضارب في أعماق العصور، كامن في عمق يعدم فيه التاريخ ويغيب المكان، فالبيئة والزمن لا يخدمانها في شيء، فكل ما سعى إليه لا يؤثر فيه، «اختفاء الأبعاد الزمنية لأنها تصور أناسا لا يعيشون في زمان معين ولهذا نجد البطل معزولا في الزمان والمكان»[2].

وليس أدل على ذلك من قول الراوي الشعبي الجزائري «حاجيتك ماجيتك»، أو قول الراوي في منطقة وادي سوف «يا حاجاتك يا ماجاتك»، وهي تصب في فكرة واحد وهي إلغاء الزمان والمكان، معزز بذلك قدم الحكاية الشعبية قدم التاريخ البشرية.

---

[1]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2]- رابح العوبي: أنواع النثر الشعبي، ص 27.

خاتمة

الخاتمة

بعد دراستنا لتجلي العجائبي في السرد الحكائي للحكاية الشعبية (حكاية «وش من خضرة» من منطقة وادي سوف أنموذجا) نخلص على جملة من النتائج الآتية:

– إن مفهوم العجائبي كمصطلح نقدي يفضي بنا على كل شيء غير مألوف نادر الحدوث؛ يحدث تردد ودهشة على مستوى نفسية المتلقـــي، وما إن عـــرف سبـــب حدوثـــه ينتقـــل من العجيـــب على الغريـــب، في ذهن المتلقي.

– إن الحكاية الشعبية مقارنة مع الحكاية العجيبة هي صورة للواقع؛ تجنح في بعض أحداثها وشخصياتها وأماكنها وزمانها على الخيال، لكن لا تعرف فيه وسرعان ما تعود إليه.

– إن توظيف العجائبي على مستوى بنايات الحكاية الشعبية كان بتحريض من واقع غير مرغـــوب فيـــه؛ واقع مضطرب حاولت من خلاله المخيلة الشعبية إعادة التوازن، وذلك بمزج الواقع بالخيال محاولة منها لإعادة بناء واقعها في قالب فني قمة في الإبداع.

– إن تمظهر العجائبي تنوع حضوره ووظيفته حسب الحكي.

– إن طقوس السرد الليلي كانت وسيلة لإسكات أوجاع الإنسان، التي اقترنت بزمن الليل زمن الهدوء حيث تنهال عليه هموم يومه؛ فكان السرد الليلي نوع من الهروب إلى عوالم أخرى بعيدا عن واقعه الأليم.

– إن السرد الحكائي ذو البعد العجائبي أظهر لنا براعة خيال الراوي الشعبي في إعادة صياغة مواقف الحياة وتجارب جماعته.

– إن العجائبي صورة فنية تعكس في مضمونها أقنعة يحاول المبدع الأصلي للعمل التخفي وراءها؛ لقول ما لم يستطع قولها في الواقع في قالب فني جمالي يحتمل التأويل، وهذا يفسح المجال لقراءات مختلفة بحسب ثقافة المتلقي.

– كشفت لنا الحكاية الشعبية في بعدها العجائبي عن فكر إنساني.

– إن تمظهـــر العجائبـــي علـــى مستـــوى بنيات الحكاية كان بمثابة الوسيلة السحرية للتعبير عن آمال وأحلام الشعور الجماعي.

– إن التناص في حكاية «وش من خضرة» متنوع بتنوع مرجعياته ،التي تعكس بدورها مراحـــل مر بها المجتمـــع السوفي.

– إن الحكاية الشعبية ليست وثيقة تعكس فكر وتاريخ، وحياة إنسانية بأكملها فقط؛ بل هي صورة فنية آية في الجمال تصور لنا ذلك لمخيل شعبي في قالب فني، ليظهر لنا نظرته للواقع واستشرافه للمستقبل بما يناسب آماله وأحلامه، متسترا وراء صور عجائبية مختلفة الأشكال من غريب وعجيب ومسخ وسحر.

– إن تطبيق بعض آليات المنهج السيميائي على الحكاية الشعبية، ساعدنا على استنطاق النص الحكائي في أبعاده المختلفة ؛من خلال جملة من الثنائيات الضدية التي كانت نتاج لذلك التمظهر العجائبي علـــى مستـــوى بنيـــات الحكاية.

– إن الراوي الشعبي يعتبر القناة الأولى في العملية التخاطبية، باعتباره ناقـــلا ومبـــررا للوســـط العجائبي على مستوى بنيات الحكي.

– إن الراوي الشعبي بتقنيات السرد التي يمتلكها حسد الحكاية بأبعادها العجائبية، الذي من شأنه أن يجعل من المتلقي للحكاية مبدعا ثاني؛ وذلك بتحريض خياله على رسم صور ومشاهد وشخصيات وأحداثها وفق استعداداته لبث تلك المكبوتات، مما يجعل العجائبي صورة للتنفيس عنه.

– إن نظرية التلقي لم تكن حديثة الولادة بل لها وجود في الفكر الإنساني، وقد أشار إليها النقاد القدامى وعلى رأسهم ابن رشيق، وجسدتها الحكاية الشعبية من خلال الراوي والمروي والمروي له بشكل تطبيقي.

وفي الأخير نرجو أن نكون قد أسهمنا في تسليط الضوء، علـــى تجلي العجـــائبي في الســـرد الحكائي للحكايـــة الشعبية على مستوى بنيتها، وكيف كان له تاثير على المتلقـــي، ونستسمحكم عذرا إن لم نوفق في التعمـــق في بعض جوانب الموضوع ،أو إغفال جانب من جوانبه، ولهذه الأسبـــاب وغيرهـــا ندعو للبحث في هذا المجال لما له من أهمية واتساع لاستدراك ما لم نصل إليه، ولفتح آفاق جديدة للبحث، كون الأدب الشعبي غنيا بالمادة العلمية وإعادة نفض الغبار على الموروث الشعبي العربي، ودراسته وفق المناهج والآليات المعاصرة.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم (برواية ورش عن نافع)

أ- العربية:

1- إبراهيم الأنباري :التعريفات، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط1 ، 1405.

2- إبراهيم خليل: بنية النص الروائي، دراسة، الدار العربية للعلوم ناشرون منشورات الاختلاف، ط1، 2010.

3- ابن منضور:لسان العرب، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، دار المعرفة للتأليف والترجمة، مصر، دط، دت، ج 2.

4- أبو القاسم سعد الله:تاريخ العدواني محمد بن محمد بن عمر العدواني، تقديم وتحقيق وتعليق، ، دار النشر، عالم المعرفة، الجزائر، طبعة خاصة، 2011.

5- أبو عثمان عمر بن بحر: الحيوان، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، لبنان، دار الحياة التراث العربي، ط3، الجزء الأول، 1969.

6- أبي الفضل بديع الزمان الهمداني ، مقامات، قدم لها : الشيخ محمد عبده ، دار المشرق (الطبعة الكاثوليكية) ، ط6 ، لبنان ، دت، صفحة الغلاف الخارجي.

7- أحمد زغب : الأدب الشعبي بين الدرس والتطبيق ، مطبعة مزوار ، الوادي ، ط1 ، 2008.

8- أحمد زغب: الفلكلور، مرقونة، جامعة الوادي، 2014.

9- أحمد زكي محبك: من التراث الشعبي ، دراسة تحليلية ، دار المعرفة ، بيروت لبنان، ط1، 2005.

10- أحمد على مرسي:مقدمة في الفلكلور، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1975.

11- أحمد كمال زكي : الأساطير ،الهيئة العلمية للكتاب،دط،1985.

12- أحمد مرشد : البنية الدلالية في روايات إبراهيم نصر، له دار فارس للنشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

13- الأخوين جرايم رابونزا: وقصص أخرى، تر: مروة عبد الفتاح شحاته ، كلمات عربية الترجمة والنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2012.

14- اعتدال عثمان:اضاءات النص، قراءات في الشعر العربي الحديث، الهيأة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1998.

15- أندرو أدغار بيتر سيدجويل: موسوعة النظرية الثقافية، تر: هناء الجوهري، مر: محمد الجوهري، المركز القومي للترجمة، ط1، 2009

16- إيكة هولتكراس: قاموس مصطلحات الانتربولوجيا والفولكلور، ترجمة، د.محمد الجوهري، د. حسن الشامي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ذاكرة الكاتب، مصر، ط الأولى، 1972.

17- تدوروف تزفيان: مدخل إلى الأدب العجائبي ، تر الصديق بوعلام،دار الكلام،الرباط،"1، 1993

18- التلي بن الشيخ: منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، 1990.

19- ثريا التجاني: دراسات إجتماعية لغوية للقصة الشعبية في منطقة الجنوب الجزائري (وادي سوف نموذجاً) ، دار هومة ، الجزائر ، د ط ، دت.

20- جبور عبد النور: دار العالم الملايين، بيروت، لبنان ، ط2، 1984.

21- جميلة قسمون: الشخصية في القصة، العلوم الإنسانية، قسم الأدب العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر 2000، ع 13.

22- جوزيف كوتيسن: مدخل إلى السيماء السردية والخطابية، تر: جمال حضري، منشورات دار الاختلاف، ط 2007م.

23- جيرار جينت:خطاب الحكاية ، بحث في المنهج ، ترجمة محمد معتصم وآخرون ، منشورات الاختلاف ط2 ، 2003

24- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990.

25- حسين علام: العجائبي الحكاية في الأدب من منظور شعرية السرد، دار العربية للعلوم، ناشرون، منشورات الإختلاف، ط ، 2010.

26- حليفي شعيب: شعرية الرواية الفانتاستيكية، المجلس الأعلى الثقافي، المغرب، 1997.

27- حميد لحميداني: بنية النص السردي، من منظورالنقدي الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991.

28- خليل رزق: تحولات الحبكة، مؤسسة الإشراق، بيروت، لبنان، ط1، 1998.

29- رابح العوبي: أنواع النثر الشعبي ، منشورات جامعة باجي مختار ، عنابة ، دط ، دت.

30- رابح بومعزة: مظاهر اسهام مدرسة الشكلانية الروس في تطور السيميائية السردية، محاضرات الملتقى الوطني الثاني للسيمياء والنص الأدبي، دار الهدى، الجزائر، 2002.

31- زكرياء القازويني: عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، قدمه وحققه: فاروق سعد، منشورات دار الآفاق الجديدة ط2، بيروت، 1977.

32- سامية حسن الساعاتي:السحر والمجتمع، دار النهضة، ط2، بيروت، لبنان، 1983.

33- السعيد بو طحين: الاشتغال العاملي، دراسة سيميائية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2000.

34- سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت – الدار البيضاء ، المغرب ، ط3.

35- سعيد يقطين: قال الراوي(البنياتالحكائيةفي السيرة الشعبية)،المركزالثقافيالعربي،الدار البيضاء،المغرب، ط1، 1997 .

36- سعيد يقطين:السرد العربي مفاهيم وتجليات، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2006.

37- سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، تحليلا وتطبيقا، الدار التونسية للنشر والتوزيـــع، ديوان المطبوعات الجامعية،دط، دت، الجزائر.

38- السيــــد إمام: مدخــــل إلى نظرية الحكي، مؤتمر أدباء مصر للأبحاث، الهيئة العامة لقصــــور الثقافيــــة،الدورة23 ، مرسى مطروح مصر، 2008.

39- شايق عكاشة: اتجاهات النقد المعاصر في مصر ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1985.

40- شرف الدين النووي: الإمام العلامة بن دقيق العيد رضي الله عنه، المكتبة الفيصلية، مكة المكرمة، المعابدةدت،دط.

41- شرف الدين مجدولين: بيان شهرزاد، التشكلات النوعية لصور الليالي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001..

42- شعيب حليفي: هوية العلامات (في العتبك والتأويل)، دار الثقافة، ط1، دار البيضاء، يناير 2008.

43- صالح بن حمادي: دراسات في الأساطير والمعتقدات الغيبية، تونس، دار أبو سلامة، ط1، 1983.

44- الطاهر روابنية: السيميائية و النص الأدبي، أعمال ملتقى معهد اللغة وآدابها، جامعة باجي مختار، عنابة، د ط، الجزائر، 17/12 ماي، 1995.

45- عبد الجليل بن محمد الأزدي: مقدمة (العجيب والغريب في إسلام العصر الوسيط)، مطبعة النجاح الجديدة، ط1، الدار البيضاء، ينايــر، 2002.

46- عبد الحميد بورايو: الأدب الشعبي الجزائري، دراسة أشكال الاداء في الفنون التعبيرية في الجزائر، دار القصبة لنشر، الجزائر، دط، 2011.

47- عبد الحميد بورايو: البطل الملحمي والبطل الضحية في الأدب الشفوي الجزائري- دراسات حول خطاب المرويات الشفوية الأداء، الشكل، الدلالة، 2007.

48- عبد الحميد بورايو: المسار السردي وتنظيم المحتوى، دار السبيل للنشر والتوزيــع، الجزائــر العاصمــة، 2008.

49- عبد الحميــد بوسماحــــة: رحبة بني هلال إلى المغرب وخصائصها التاريخية، الاجتماعية والاقتصادية، مكونات البنية الفنية، الجزء الثاني، دتر السبيل للنشر و التوزيع، الجزائر، دط، 2008.

50- عبد الحميد يونس : الحكاية الشعبية ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، دط ، 1968.

51- عبد الحميد يونس:معجم الفولكور، مسرد انجليزي عربي. www.KOTOBARABIA.COM.

52- عبد الرحمان الساريسي: الحكاية الشعبية في المجتمع الفلسطيني، ج2، الفلوكلور، المؤسسة العربية، ط2، 1980.

53- عبد الرحمان بدوي: ارسطوفن الشعر،دارالثقافة،بيروت،دط،دت.

54- عبد الرحمان عسوي: سيكولوجية الخرافة، والتفكير العلمي، مع دراسة ميدانية مقارنة على الشباب المصري العربي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1984.

55- عبد الفتاح كيلوط: الأدب والغرابة، دراسة بنيوية في الأدب العربي، دار الطليعة، بيروت، ط3، 1997.

56- عبد الله ابراهيم: السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1992.

57- عبد المالك مرتاض : ألف ليلة وليلة (تحليل سيميائي تفكيكي، حكاية حمال بغداد)، ديوان المطبوعات الجامعية، دط، الجزائر، 1993.

58- عبد المالك مرتاض: الميثولوجية عند العرب، دراسة لمجموعة الأساطير والمعتقدات العربية القديمة،المؤسسة الوطنية للكتاب، الدار التونسية لنشر، الجزائر، دط، 1989.

59- عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية، مركبة لرواية زقاق المدق)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1995.

60- عبد المالك مرتاض: في المقامات في الأدب العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، د ط الجزائر، 1980.

61- عبد الوهاب الرفيق: السرد ، دار الحامي للنشر ، صفاقص ، تونس ، ط1 ، 1998.

62- عبيدة صبطي و نجيب بخوش: الدلالة والمعنى في الصورة، دار الخلدونية، ط 1، 2009.

63- عز الدين إسماعيل: القصص الشعبي في السودان، دراسة في فنية الحكاية ووظيفتها، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة دط، 1976.

64- علي بوم لحم: الأدب وفنونه، المطبعة العصرية للطباعة والنشر، صيدا، لبنان، دط، 1970.

65- فباني عبد الحميد: دلالات السيميائية السردية في القصيدة الشعبية «جزيه» بن قطون نموذجا، محاضرات الملتقى الخامس السيميا، والنص الأدبي، كلية الآداب والعلوم الانسانية والاجتماعية، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، نوفمبر 2008

66- فتيحة كحلوش:بلاغة المكان، قراءة في مكانية النص الشعري، ، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2008.

67- فريد ريش فون ديرلاين: الحكاية الخرافية،: الحكاية الخرافية (نشأتها ، مناهج دراستها ، فنيتها) تر: نبيلة ابراهم،الناشر مكتبة غريب ،دط ،دت.

68- فليب سيرنج: دلالة الرموز- الفن- الأديان، الحياة، ، تر: عبد الهادي عباس، دار دمشق ط1،1992.

69- فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، منشورات دار الاختلاف، العاصمة 2010.

70- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية ، مكتبة لبنان ناشرون ، دار النهار للنشر ، بيروت ، 2002.

71- ليلى روزلين قوريش:القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي، الجزائر ، ديوران المطبوعات الجامعية، دم،1980.

72- محمد اركون:الفكر الإسلامي قراءة علمية – ت.هاشم صالح ، مركز الإناء القومي ، بيروت ، 1987.

73- محمد السعيدي:الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1998.

74- محمد بن أبي بكر القادر الرازي: مختار الصحاح ، دار العربي ، بيروت-لبنان.دط،دت.

75- محمد تنفو: النص العجائبي، مائة ليلة وليلة انموذجا، دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2010.

76- محمد عجيبة: موسوعة أساطير العربية عن الجاهلية ودلالاتها ج2، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط 1، 1994.

77- محمود عزيز كارم: أساطير العالم القديم، مكتبة مصر، النافذة، مصر، ط1، 2007.

78- مصطفى يعلي: القصص الشعبي بالمغرب، دراسة مرفولوجية، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدرا البيضاء، ط1 ، 1999.

79- المعجم الوسيط:مجمع اللغة العربية، المكتبة الإسلامية ، تركيا ، دت.

80- موسى الصباغ: القصص الشعبي العربي من كتب التراث، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، دط، 1999.

81- ميساء سليمان إبراهيم: البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة،دمشق، 2011.

82- نادية بوشفرة: معالم سيميائية في مضمون الخطاب السردي، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، المدينة الجديدة تيزي وزو، د ت، د ط.

83- ناظم عودة خضر:الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، ط1، سنة 1997، عمان، الأردن.

84- نبيل راغب: فنون الأدب العالمي، دار نوبا للطباعة، ط1، القاهرة، 1996، ص 6، (مجموعة قصص كتبها الإغريقي إسيوب» في القرن 6 قبل الميلاد.

85- نبيلة إبراهيم : فن القص في النظرية والتطبيق ، دار قباء للطباعة والنشر،دط، دت.

86- نبيلة ابراهيم: أشكال التعبيرفي الادب الشعبي،دار نهضة،مصر،لطباعةوالنشر،القاهرة ،دط،دت.

87- نبيلة ابراهيم:قصصنا الشعبي من الرومنسية إلى الواقعية ، دار العودة،بيروت،دط،1974.

88- يمنى العيد: تقنيات السرد الروائيفي ضوء المنهج البنيوي، الدار المصرية ،اللبنانية، القاهرة، ط2، 1999.

ب– أجنبية:

1- Georges Castex : Anthologie du conte fantastique francais libraire José Corti, Paris, 2004.

2- Le Petit Larousse,Casterman, Nouvelle édition Belgique ,1995.

3- Le Petit Robert , Nouvelle édition , Paris , 1987.

4- Mircea Eliad: Aspects du mythe, ed guallimard Paris, 1975.

جـ – الرواة:

1-الراوية: الزهرة لهلالي حرم الحاج الجيلاني مجول، 80 سنة، امية، حي المصاعبة، الوادي، 2013 جانفي، 10:00 صباحا.

2- الرواية: فاطمة بنت حفوظة 65 سنة ،امية،بتاريخ جانفي 2013، ببلدية البياضة بولاية الوادي، وهي حكاية سجلتها الطالبة عواطف الناوي في منطقة الباحثة : البياضة وهي حكاية معروفة .

د– الرسائل:

1- مبروك دريدي: الحكاية الشعبية في منطقة سطيف (التشكيل الفني والوظيفي) جمع دراسة،جامعة منتوري، قسنطينة، رسالة ماجستر، مخطوط، نوقشت 2004.

2- نضال فخري طه: الطقوس و المعتقدات الشعبي والاجتماعية في الادب الشعبي في محافظة رام الله،كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، رسالة ماجيستر، نوقشت 2009، مخطوط، نابلس، فلسطين.

هـ– المجلات والدراسات:

1. أحمد منور :تعريف الأدب العجائبي ،مجلة المساءلة،العدد الرابع والخامس،الجزائر،ربيع صيف، 1993.
2. آسياجريوي: مجلة المخبر، أبحاث في اللغة و الآداب الجزائري، سيمانية الشخصية في رواية الذئب الأسود للكاتب حنامينة، قسم اللغة و الأدب، بسكرة، العدد السادس، 2010.
3. سامية محصول:التناص: اشكالية المصطلح والمفاهيم، دراسات أدبية، دورية فصلية محكمة، تصدر عن مركز البصيرة للبحوث والاستشارات والخدمات التعلمية، جوان 2009، العدد الثالث.
4. عبد الجليل:مقاربة سيميائيةمنقور لنص شعري قصيدة (خائفة) لنازك الملائكة نموذجا، مجلة الموقف العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ع 382.

5. عبد القادر علولة: قراءة سيميائية في عنوان الاجواد،دراساتدراسات أدبية محكمة تصدر عن مركز البصيرة للبحوث والاستشارات والخدمات التعلميـــة، العـــدد الأول: ماي 2008 م، الجزائر.

6. عبد المالك أسهبون: الراوي، دورية تعنى بالسرديات العربية، العدد 22 شوال 1433 هــ، سبتمبر 2012، مقال (الحكاية الشفوية مكوناتها ورهاناتها الفنية).

7. عبد المالك مرتاض: (الحكاية الخرافية في الغرب الجزائري) مجلة التراث الشعبي، بغداد، العدد 10، سنة 1977.

8. فاروق خورشيد : الغول الإنسان الوحش في الأدب الشعبي العربي، مجلة الدوحة ، فبراير 1981.

9. فراس السواح :حركة المسافر وطاقة الخيال (دراسة في المدهش،والعجيب والغريب)، مجلة المقتطـــف، العدد 12 ، سنة 1974.

الفهرس

الفهرس

ملخص:

عرفت النصوص السردية منذ القديم، حضورا قويا للعجائبية؛ هذا ما دفع بالدارسين لتناول هذا التمظهر، على مستوى البنيات النصية السردية، مكتوبة، ام شفاهية؛ والتي بدورها عكست أسباب استدعــاء العجائبية، كعنصر فاعل، في إظهار حالة الغرابة، والدهشة، والفضول، التي ترجمها هذا الحضور، في متـــن الحكاية الشفوية، كونه صور ذلك الاضطراب، الذي شغل المخيل الشعبي، تجــاوزا لقيــد معوقــات المجتمــع، ومواجهتها، فكان توظيف العجائبي، بمثابة الوسيلة السحرية، التي يتخفى وراءها الراوي، للبوح بما لم يستطع ذكره، من غير المرغوب فيه، من خلال واقعه، راسما بذلك صورا عجائبية، لحلم عالم مأمول، يبرز من خلال، بث آماله وأحلامه، عبر تلك الصور العجائبة، ضمن لوحات من التجلي، على مستوى بنيات الحكي الشعبي الشفاهي، من هنا كان هدفنا، يتجه صوب محاولة اقتناص، تلك العوالم العجائبية، والبحث حول معرفة قوة تأثيرها، على المتلقي للحكاية الشعبية، كاشفين بذلك عن أهمية العجائبي، كعنصر جمالي من خلال حضوره القوي، الذي يضاهي بنيات الحكي الأخرى .

Résumé

Les anciens textes narratifs connaissent une forte présence du fantasmagorique, ce qui incité les chercheurs à traiter cette occurrence au niveau des structures narratives des textes, écrites, ou orales et qui a son tour reflète les raisons d' appeler au fantasmagorique, comme élément actif qui montre l' état d' étrangeté, de stupeur, et de curiosité que traduit cette présence dans la structure du conte oral , ce dernier étant un ensemble d' images qui représentent cette perturbation qui occupe l' imaginaire populaire, ceci afin de dépasser les contraintes de la société et les confronter.Cet emploi du fantasmagorique devient une sorte de moyen magique derrière lequel se cache le narrateur pour révéler ce qu' il ne pouvait pas dire d' indésirable, à travers sa réalité et brosse de ce fait des images , pour rêver d' un monde espéré, permettant ainsi la transmission de ses espoirs et ses rêves , à travers ces images fantasmagorique, sous forme de tableaux transfiguratifs au niveau des structures des contes populaires oraux. A partir de là, notre objectif s' est dirigé vers une tentative d' appréhender ces mondes fantasmagorique et de chercher à connaître la force de son impact sur le récipiendaire du conte populaire afin de démontrer l' importance du fantasmagorique comme élément esthétique à travers de sa forte présence, bien plus importantes que dans les autres structures de contes.